Check Point Threat Extraction secured this document
Get Original

MAS

Museo
de Arte Moderno y Contemporáneo
de Santander y Cantabria

Proyecto Museológico y Museográfico del MAS 2020

PMMMAS2020

MAS

Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria

Proyecto Museológico y Museográfico del MAS 2020 (PMMMAS2020)

Dirección científica:

Salvador Carretero Rebés (SCR)

CoAutores:

Salvador Carretero Rebés (SCR)

Julio J. Polo Sánchez (JPS)

Fernando Zamanillo Peral (FZP)

Kristine Guzmán Saratán (KGS)

Belén Lahoz Soler (BLS)

Isabel Portilla Arroyo (IPA)

Ruth Méndez Pinillos (RMP)

Colaboradores:

Mónica Carballas (MC)

Cristina Fontaneda (CF)

Jaime Sordo (JS)

Concha García (CG)

Enero de 2020

ÍNDICE

ÍNDICE 5

Introducción 10

1. Proyecto Museológico y Museográfico del MAS 2020 PMMMAS2020 15
2. Algunas consideraciones preliminares. Problemas y carencias generales del MAS 21

Capítulo 1 29

El contexto museístico, artístico y cultural de Cantabria

El contexto museístico de arte moderno y contemporáneo español e internacional

1. Panorama cultural y museístico de la Autonomía de Cantabria 31
   - 1.1. Introducción 31
   - 1.2. Infraestructuras de Santander y Cantabria (excepto MAS) 36
     - 1.2.1. MVPAC 36
     - 1.2.2. MMC 38
     - 1.2.3. Otros museos 39
   - 1.3. Otras infraestructuras expositivas 40
     - 1.3.1. Santander 40
     - 1.3.2. Torrelavega 48
     - 1.3.3. Santillana del Mar 48
     - 1.3.4. Otras localidades 49
2. Museos de Arte Moderno, Contemporáneo y Actual 51
   - 2.1. Introducción 51
   - 2.2. El contexto internacional 52
     - 2.2.1. Francia 53
     - 2.2.2. Alemania 54

2.2.3. Reino Unido 58
2.2.4. Estados Unidos 58
2.3. El contexto nacional 60
2.3.1. Museos y Centros de Arte de España 61
2.3.2. ADACE 65
2.3.3. Concusiones parciales 68
3. Franquicias, marcas y mitos 69

Capítulo 2 73

MAS. Museo de Autor

Definición. Objetivos generales. Historia, evolución y situación actual

1. El MAS, definición y objetivos generales 75
2. El MAS, su historia y evolución (1908-2017) 80
2.1. Una breve historia del MAS 80
2.1.1. La *trans-formación* cosmopolita del artista Cántabro del siglo XX 81
2.1.2. El Museo de Santander, su nacimiento y desarrollo (1908-1978) 90
2.2. El MAS, nomenclatura, evolución y hoja de ruta (1990-2017) 100

Capítulo 3 105

MAS | Contenido Artístico

Colección. Actividades Complementarias. Actividad Científica. Comunicación. Divulgación. Conocimiento.

1. MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria. Proceso de estos últimos años 107
2. MAS. Contenido. Colección de Arte 110
2.1. Contenido Artístico. Parámetros generales de actuación 111
2.2. Expocolección (Colección Permanente) 115

2.2.1. Colección Permanente 1993-2002 116
2.2.2. Expocolección *¿Sin Límites? 2003* 119
2.2.3. Expocolección *Travesía 2011* 123
2.2.4. Expocolección *Travesía, incluso 2013* 127
2.2.5. Expocolección Planta 2 | Condición Masculina 2013 128
2.2.6. Espacio GÉNESIS 128
2.2.7. Expocolección, colofón conclusivo 132
2.2.8. Colecciones públicas, particulares, privadas: acuerdos y convenios 133
3. MAS | Exposiciones Temporales 133
3.1. Exposiciones Temporales 1990-2016 135
3.2. Exposiciones EspacioMeBAS 137
3.3. Exposiciones del MAS fuera del MAS 138
3.4. Exposiciones Temporales | Espacio Mutante 141
4. Actividades Complementarias y Auxiliares 142
4.1. deacMAS 142
4.2. Espacio Interior 142
4.3. Encuentros con… 145
4.4. Flores del Viento 145
4.5. DIM 145
4.6. Artistas de los siglos XX y XXI 146
4.7. Alucinaciones 146
4.8. La Noche MAS Bella 147
4.9. foroMAS 147
4.10. aluCINE 147
4.11. Otras actividades 148
5. Actividad Científica, de Pensamiento, Ensayo y Reflexión 148
6. Otros servicios del MAS (Biblioteca BEM, Archivo, Consultas) 150
7. Divulgación y Comunicación 152
7.1. Departamento de Comunicación y Divulgación 152
7.2. Departamento de Publicaciones 154

Capítulo 4 **157**

MAS | Gestión. Organigrama. Presupuesto. Comisión Asesora. Consorcio y su patronato

1. Introducción 159
2. Gestión Municipal | Gestión Consorciada 161
    2.1. Gestión Municipal / Titularidad Municipal 162
        2.1.1. Junta de Gobierno 162
        2.1.2. Comisión Asesora del MAS 162
    2.2. Consorcio de Museos 163
3. Organigrama General 167
    3.1. Introducción 167
    3.2. Detalle del Organigrama 167
4. Presupuesto 170
    4.1. Ingresos/Gastos 170
    4.2. Presupuesto general 172
5. El Taller de Conservación y Restauración 173

Capítulo 5

MAS / Continente **175**

Arquitectura Interior / Exterior. Características y perfiles.

Inmuebles: MAS, Biblioteca Municipal e Imprenta J. Martínez

1. Introducción 175
2. Conceptos generales: neutralidad espacial y funcionalidad 179
3. Aspectos Museográficos Espaciales. Característica generales de los espacios 184
    3.1. Ámbitos de exposición de la colección permanente y de las exposiciones temporales 185
    3.2. Ámbitos de despachos 188
    3.3. Ámbitos de vigilancia, limpieza, *mantenimiento* 189
    3.4. Ámbitos de Biblioteca/mediateca, Archivo, Salón

de Actos 189
3.5. Almacenes 189
3.6. Otros ámbitos 190

4. Inmuebles Arquitectónicos para la Ampliación del MAS: MAS, Biblioteca Municipal y Nave J. Martínez 190
4.1. Edificio del MAS 194
4.2. Edificio de la Biblioteca Municipal 196
4.3. Edificio Nave Imprenta J. Martínez 197

5. Características varias de algunos de los espacios 197
5.1. Vestíbulo, Acceso, Montacargas, Seguridad… 197
5.2. Cafetería / Tienda-Librería 198
5.3. Auditorio / Salón de Actos 199
5.4. Biblioteca / Mediateca 199
5.5. Salas de Exposiciones 200
5.6. Almacenes 205

Capítulo 6 207
Conclusiones

1. Urbanismo / Ubicación 212
2. Continente / Ampliación MAS 212
3. Contenido MAS 217
   a. Colección MAS 217
   b. Colecciones Públicas y privadas 223
   c. Exposición Colección Permanente (Expocolecciones) 224
   d. Exposiciones Temporales 225
   e. Fundación MAS 228
4. Ampliación MAS / Personal 229
5. Ampliación MAS / Presupuesto 229
6. MAS 230

Bibliografía (selección) **231**

a) Bibliografía Museología / Museografía 232
b) Bibliografía Arte Cantabria 236
c) Bibliografía MAS 239

APÉNDICE DOCUMENTAL **241**

Documento I: Fernando Zamanillo: "En los 100 años del Museo de Bellas Artes de Santander. Memoria y metáfora de nostalgia" 242
Documento II: El *Fernando VII* de Goya del MAS de Santander, una acrópolis interpretativa 244
Documento III: Algunas claves del arte del siglo XX en Cantabria 250
Documento IV: MAS. Fondos artísticos y de otra índole 260
Documento V: Colección Permanente | Expocolección *¿Sin Límites? 2003* 277
Documento VI: Colección Permanente | Expocolección *Travesía* (2011) 279
Documento VII: Cambio de nomenclatura del MAS. De Museo Municipal de Bellas Artes de Santander a MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria 298
Documento VIII: Comisión Asesora del MAS 304
Documento IX: Datos varios del MAS (Actividades Complementarias, Exposiciones Temporales, Expocolecciones, Trasdós, visitantes, presupuestos, etc. 306
Documento X: Colección Permanente 314
Documento XI: Colección Norte 320
Documento XII: Programa Joven Comisariado del MAS 332
Documento XIII: Coleccionismo de Arte Contemporáneo público y privado 333

Documento XIV: Un ejemplo de ficción 339
Documento XV: Museos y Centros de Arte de España. El Museo de Bellas Artes de Santander por Rosa Olivares 340
Documento XVI: Texto inédito por Javier Ávila 341
Documento XVII: Alucinación literaria de un vigilante 344
Documento XVIII: La Noche MAS Bella 347
Documento XIX: Convenio Jaime Sordo 348
Documento XX: Convenios institucionales / UC 349
Documento XXI: Mujeres en el Sistema Arte. Mujer en el MAS 355
Documento XXII: Convenio entre Ayuntamiento de Santander y Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria 359
Documento XXIII: Incendio MAS. Informes 360
Documento XXIV: MAS: una Historia Interminable. Cuerpo / Viento, Doble Luna 370
Documento XXV: MAS y Museos norteamericanos 400
Documento XXVI: Informe sobre la rehabilitación del edificio del MAS afectado en el incendio de 20.XI.2017 403

CV Autores y colaboradores PMMMAS2020 411

Introducción

1. Proyecto Museológico y Museográfico del MAS 2020 (PMMMAS2020)

Se vuelve a presentar el **Proyecto Museológico y Museográfico del MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria 2018/2019 |** o, ya actual y más sencillamente, el **Proyecto MAS 2020** o **PMMMAS2020**, dirigido científicamente por SCR y revisado y llevado a cabo por FZP, JPS, KGS, BLS, IPA, RMP y SCR, contando con la colaboración de CF, MC, JS y CG**.** Este PMMMAS2020 mejora y completa los presentados en 1990, 1995, 2000, 2006 y 2012. En este PMMMAS2020 se vuelve a contemplar gran parte de lo allí recogido y tratado, pero naturalmente mejorado y desarrollado, de acuerdo a nuevos contextos. Todos los proyectos citados han sido y son consecuencia de la evolución y metamorfosis del MAS durante los más de cinco últimos lustros y con la misma base común, técnico-profesional, museológico-museográfica, y todos parten de un Informe-Propuesta de 1995, recogido su previo planteamiento de 1990. En todo caso, este PMMMAS2020 evidentemente posee más y mayores datos que todos los anteriores, siendo actualizado, mejorado y refrescado como consecuencia de las novedades acaecidas, del nuevo contexto general santanderino y de los nuevos microcontextos que van aconteciendo. El nuevo contexto general a nivel ciudad es sin duda muy importante con el Centro Botín, el futuro Museo Banco de Santander, el MNCARS / AL, el MVPAC, la Colección Enaire, el Centro de Interpretación de la Ciudad de Santander… Lleva a considerar la ciudad con un impulso cultural a nivel nacional sin duda interesante e importante pero, sobre todo, con personalidad propia. Es decir, los contextos, el contexto actual y el contexto futuro obligan positivamente al cuidado poderoso de lo propio.

En el presente documento PMMMAS2020, se abordan diversos aspectos, completos a la hora de analizar la institución, su pasado, y sobre todo el presente y el futuro del MAS, conceptos y objetivos así como razón de ser, contenido patrimonial, contenido artístico audiovisual, contenido científico, contenido expositivo, continente, gestión, personal y equipo interdisciplinar,

etc., de forma clara y sostenible. Ello es consecuencia, como decimos, de su evolución, sus criterios, su compromiso museológico, museográfico, patrimonial, científico, moderno, contemporáneo y actual.

Referente al continente, veremos cómo y nuevamente se plantea **el nuevo MAS a ubicar ineludiblemente en el centro de la ciudad de Santander** (edificios del antiguo Museo Municipal de Bellas Artes de Santander y ya denominado MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, parte del edificio de la Biblioteca Municipal y edificio de la Imprenta J. Martínez inmueble que fue adquirido para ser ampliación del MAS), tal y como se viene proponiendo desde 1995 y, especialmente en los proyectos de 2000, 2006 y 2012 (se evita así la tentación de llevar el museo a la periferia urbana, lo que hubiera sido un grave error que se argumenta, siempre y cuando hubiera posibilidades). Esta cuestión, la céntrica ubicación por posible siempre contando con la voluntad política, fue un tema largamente luchado desde la propia institución.

Dicho asunto fue tratado o ratificado por acuerdo del Patronato del Consorcio de Museos de Santander y Cantabria que lo conforman el Ayuntamiento de Santander y la Consejería de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria (Consorcio de Museos de Cantabria). Se trata, sin duda, de un acuerdo ciertamente histórico, por la valentía que supone esta céntrica ubicación, fundamental y vital para que dicho MAS tenga realmente futuro a todos los niveles, ya que, de entrada, y además de otros argumentos fundamentales, la nueva institución vivirá y trabajará, otorgará su oferta cultural, de cara al visitante potencial ordinario –el santanderino y cántabro- en el centro de la ciudad, lo que evidentemente es prioritario, no siendo necesario desplazarse a otra ubicación urbanísticamente mucho más incómoda (tal y como se planteaba erróneamente, así lo valoramos, en Las Llamas), y porque solucionará multitud de carencias que padece el MAS, sobre todo espaciales.

Referente al contenido –colección, exposiciones, actividades, investigación, educación no formal…-, se aborda el desarrollo postrero de la evolución y

metamorfosis iniciada (comenzada en realidad por el trabajo de dirección del MAS de FZP entre 1978 y 1983), asentando al MAS como referente que es, sólidamente reforzado de esta manera, referente no solamente español, si no, y lo que es más importante, internacional, en todo caso y siempre como pequeño museo periférico con sus singularidades[1]. En este sentido el contenido de arte moderno, contemporáneo y actual –sumando el clásico, porcentualmente próximo a la anécdota, importante testimonio de la historia del museo y parte activa del compromiso museográfico moderno del MAS-, nacional e internacional -que siempre gira alrededor del *Fernando VII* de Francisco de Goya en todos sus aspectos (colección, exposiciones, actividades…) acorde su enorme riqueza iconográfica, marca o disculpa identitaria-, marca, como ya es conocido por divulgado, la esencia de la institución, que aún siendo periférica y de titularidad municipal, ha sabido evolucionar y posicionarse en un punto de no retorno ciertamente diferente en el contexto museístico español. Todo ello se ha ido produciendo de forma paulatina y constante, con naturalidad, sin cambios bruscos, a pesar de poseer unos presupuestos de absoluta austeridad y sobriedad –siempre excesiva; a pesar de ello, nunca ha generado deudas económicas lo que es revelador-, así como carencia de personal, lo que demuestra el carácter totalmente sostenible y real de su posición y planteamientos, su ser activo y siempre en movimiento, a diferencia de otros proyectos e intentos no sostenibles, erigiéndose en una institución periférica diferente y diferenciadora.

No es baladí su cambio de nomenclatura, algo obligado, necesario y modernizador, acorde el preciso contenido de la colección, acorde su evolución, acorde los generales conceptos museísticos mundiales e internacionales a la hora de aportar nomenclaturas y ser rigurosos (véase Museo de Arte Moderno de Nueva York/MoMa, o el Instituto de Arte Moderno de Valencia/IVAM por poner dos ejemplos). Como hemos dicho, el MAS tiene la suerte de cimentar y partir de un artista transversalmente moderno (Goya) desde una pieza emblemática (el *Fernando VII*) (el MNCARS tiene grabados de

[1] Vid. Apéndice Documental, DOCUMENTO XXIV.

Goya expuestos en su colección y parte de la misma modernidad). Y de la misma forma que el MNCARS parte de 1881 como inicio de su trabajo de arte moderno, fecha referencial de nacimiento de Picasso, el MAS bien podría hacer algo similar de acuerdo al contexto de la historia del arte de su tierra, de la historia de su museo, etc., y de los normales conceptos museográficos mundiales. Tomar, por ejemplo, 1814 como inicio de su arte moderno en el MAS (fecha del encargo del *Fernando VII* de Goya), o la de 1841/1845 (fechas de nacimiento de Riancho/Egusquiza), o la de 1864 (fecha de nacimiento de Francisco Iturrino), o 1881 (fecha de nacimiento de María Blanchard), podrían ser útiles como punto de partida, sin solución de continuidad con lo anterior, para trabajar con rigor… Simplificado, dejándolo en la mitad del siglo XIX, o en su último tercio, es suficiente dados los precisos contextos, máxime para un museo periférico no enciclopédico.

Se plantea así y aquí el PMMMAS articulado en seis capítulos, con uno más conclusivo y con un Anexo final documental de diversificado contenido complementario. En los primeros capítulos se aportan conceptos importantes a la hora del funcionamiento futuro de una institución, de la institución. Sobre esas bases, se plantean las necesidades. Se destacan algunas de las importantes funciones que se ciñen a la divulgación en sus tres vertientes más claras: divulgación mediática, pedagógica y, especialmente, como aporte de Conocimiento, base del resto.

En la Introducción de este PMMMAS2020, se menciona una síntesis histórica de los planes museológicos y museográficos de los últimos decenios, así como distintas consideraciones generales y los grandes problemas y carencias del MAS. El Capítulo 1º muestra un contexto museístico cántabro general y otro español, con datos internacionales. En el cántabro, se señala que es el único museo de arte público de la región y de la ciudad de Santander, de titularidad municipal, y que además funciona, poseyendo su plena identidad y sus ideas de desarrollo claras y singulares. Se concluye que todo apoyo a él es necesario e imprescindible, para cuidar lo que ya se posee y lo que funciona, y,

fundamentalmente, por ser servicio público. Colofón al capítulo es una referencia a la moda de las franquicias.

El Capítulo 2º hace mención a los objetivos y funciones clave del MAS, como "Museo de Autor", Museo Perspector, Museo Descentralizador. Se hace una comparación/mención museística nacional e internacional. En este capítulo se abordan los objetivos generales del MAS, relatando una breve historia de la institución, su evolución y su situación actual; se desarrolla de forma más detenida la evolución de los últimos veinticinco años.

Es fundamental el Capítulo 3º dedicado al contenido (colección, expocolección, exposiciones, actividades), que marca de forma clara la singularidad descentralizadora, integradora, atemporal y transversal de la institución, de su patrimonio de presente-futuro. Aquí se define de forma sucinta el contenido del MAS, su presente y su futuro, contando con los propios fondos pero sobre todo, y lo que es más importante, novedad clave de la evolución de la institución, con contenidos de coleccionismo público, privado y particular, en segmentos diferenciados, propuesta realista dada la singularidad cualitativa cántabra y santanderina de su coleccionismo. Este fundamental capítulo aporta en su contenido una no menos fundamental adecuación al continente. Como ya hemos dicho y se verá, mucho gira alrededor del *Fernando VII* de Goya, como entendemos que no puede ser de otra forma, como potente marca y veremos que desde este supuesto, emerge una singularidad e identidad museística poderosa, especial y original, incluyendo la propia colección, las anexas, las muestras temporales, las actividades complementarias… El compromiso de aportar conocimiento y disfrute educativo no reglado, siempre sobre el fundamento científico y de investigación de la institución –naturalmente la investigación y estudio precede a la divulgación, comunicación y disfrute-, sabiendo que no se puede divulgar lo que no se conoce a fondo. Todo ello, le otorga al MAS un concepto especial y singular, como Museo de Autor que es, nada parecido a otros, como así debe ser.

El Capítulo 4º se ciñe a la gestión y funcionamiento. Aquí se trata sobre su municipalidad, sus órganos de gobierno (Junta de Gobierno del Ayuntamiento de Santander), su Comisión Asesora -científica y profesional-, su organigrama de personal, su presupuesto… Aquí se recoge el equipo que debería tener el MAS, otro de los aspectos de mayor carencia de la institución. Siempre ha trabajado con una sobriedad de personal abrumadora (como también su sobriedad presupuestaria).

Importante es el Capítulo 5º referente al continente, referente a efectos arquitectónicos y de organización espacial aportándose un perfil general de las necesidades prácticas, tomándose como modelo e ideograma general de cara al trabajo del MAS. Es necesario decir ya de entrada que el actual MAS padece una muy grave insuficiencia espacial; tanto que más del 95% de su colección se custodia en almacenes; y tanto que los acuerdos oficializados o tácitos con otras muy importantes colecciones públicas y privadas (hablamos de más de casi una treintena) no se puede desarrollar con préstamos, depósitos, etc., por esta grave carencia espacial. En el pasado se plantearon más de una posibilidad de reforma-ampliación / rehabilitación / nuevo Museo, siempre en cuanto a continente. Aquél planteamiento ideal y ambicioso, entonces utópico, con auténticas dosis de ser una realidad, hoy ya posee evidentes signos de realidad. Falta la total y definitiva voluntad política para cerrar la cuestión y solventar de aquí a siglo y medio todos los problemas que afectan al MAS, siempre de acuerdo a los inmuebles de propiedad pública con que efectivamente se cuenta (Municipal/MAS/Biblioteca Municipal o autonómica/Nave Imprenta J. Martínez) o de usufructo o cesión pública (cesión del Estado/Archivo Histórico-Provincial y también la nave J. Martínez). El siniestro en forma de incendio acaecido en la madrugada del 20 de noviembre de 2017 ha hecho que se incluyan algunas cuestiones puntuales que afectan a la rehabilitación del viejo inmueble, totalmente tocado como consecuencia de dicho incendio. Si ya su estructura era frágil, con el incendio el inmueble precisa de una total rehabilitación integral.

Cierra el PMMMAS2020 unas conclusiones finales, una síntesis bibliográfica y dos addendas. Respecto a éstas, la primera es una selección de documentos que pueden complementar o ilustrar lo que aquí se recoge, referencias selectivas y de ejemplo. La segunda son los curricular de los autores de este PMMMAS2020.

2. Algunas consideraciones preliminares. Problemas y carencias generales del MAS.

Hemos de señalar que la reflexión realizada a todos los niveles –política, administrativa, técnica, museográfica, etc.- es importante y fundamental, y brevemente nos explicamos. Antaño, se planteó la necesidad del museo, siendo finalmente ubicado –en proyecto- en el extremo del Parque de *Las Llamas*. Nuestra valoración al respecto a todos los niveles –por continente y contenido- siempre ha sido negativa, incluso aconsejando la no construcción de dicho edificio, por la ubicación, el contenido y la mala operatividad que preveíamos de su explotación museográfica que, unida a un mantenimiento, insostenible, sugerían abandonar dicho proyecto. Éstas y otras muchas y muy variadas razones así lo aconsejaban, no entendiendo, de entrada, que los argumentos que se daban a favor de la céntrica ubicación del edificio político-administrativo de Moneo en Puerto Chico, no eran válidos para la necesidad de ubicar en un sitio céntrico santanderino el Museo Total –"ilustrado" e involutivo- que se planteaba levantar en *Las Llamas*, en contradictorios argumentos de escasa validez técnica y, sobre todo, museológica y museográfica. Es más, incluso planteamos en su momento que en el ámbito donde se quería ubicar el Museo de *Las Llamas* de Tuñón y Mansilla, el edificio que debería erigirse debería ser el administrativo de Moneo (evidentemente con otro proyecto, de acuerdo a su evidente diferencia de lectura urbana) y en el ámbito urbano donde se quería levantar el edificio de Moneo, debería ir el nuevo Museo, por sentido común. Huelga argumentar esta obvia permuta, en razón del uso y

comodidad en cuanto a las funciones de ambos edificios. Hasta esta evidencia era discutida extrañamente[2].

En todo caso, en su momento sí planteamos una Hoja de Ruta, para ir construyendo y desarrollando, para ir planteando, otro proyecto realista, sostenible –en realidad otros proyectos, puesto que el originario se diversifica en dos diferentes-, desde una reflexión profunda y necesaria, fundamentada en el conocimiento y el sentido común, para variar todo el proceso, lo que ha ido aconteciendo. Sin duda se trata de un gran tablero de ajedrez, donde ha sido y es necesario ir moviendo las fichas correctamente. Consideramos que, desde su apriorística complejidad inicial, que era una utopía, nos hemos situado en un momento oportuno y realista, de acuerdo a lo desarrollado y trabajado durante tantos años y por tantas personas, con reflexión e inteligencia, momento definitivamente histórico por su posible resultado y su realismo.

Para llegar a este punto, hemos de anotar y recordar muchas cuestiones y personas que han sido partícipes del mismo. En el campo político, a distintos alcaldes de Santander que han sido claves en la creación y desarrollo del MAS: Luis Alonso Martínez quien lo fundó; Juan Hormaechea que llevó a cabo profundas reformas del inmueble en los setenta; Manuel Huerta quien apoyó su evolución sin dudarlo junto con Ernest Lluch, rector que fue de la UIMP, persona fundamental en el acontecer cultural de Santander y asesinado por ETA en 2000; Iñigo de la Serna por su decidido apoyo general a la cultura. A José Simón Cabarga, responsable que fue del entonces Museo Municipal desde la posguerra y hasta su jubilación a finales de los setenta, “culpable” de la especialización del museo –del Museo Municipal, es decir, un museo más o menos generalista, a un Museo de Pinturas local y regional y, después, a un Museo de Bellas Artes, también local y regional- y persona que salvaguardó el patrimonio local y regional del mismo con atención y mimo.

[2] El tiempo nos ha venido a dar la razón, ya que este céntrico espacio en donde se proyectó el edificio de Moneo, finalmente se ha propuesta que se ubique el futuro nuevo MVPAC.

Desde el punto de vista profesional, es fundamental citar y valorar a Fernando Zamanillo Peral, director interino del MAS entre 1978 y 1983 en la difícil y delicada transición del museo –primer profesional en la historia de la institución-, y que fue el iniciador del comienzo de la evolución del museo desde su atalaya de lo local y regional, en trabajo que duró casi una legislatura. Hubo otra profesional conservadora contratada a mediados de los ochenta, la toledana Concepción García de la Torre y Raboso, que, dada la situación de la institución -que era constante motivo de atención negativa por parte de los medios de comunicación ("Una institución a la deriva"… etc.)-, se le contrató, pero únicamente un solo año, no teniendo obviamente tiempo para nada o casi nada; hasta que se convocó la plaza por concurso-oposición libre en 1989 (hubo otra oposición en 1984 cuya plaza quedó desierta), momento en que finalizaron unos oscuros años de politización del MAS (1983-1989), carentes de profesionalización y que tan negativamente influyeron en la institución con una parálisis profesional y científica delicadas y que tan difícil fue de remontar y superar.

A nivel administrativo, subtécnico y técnico, y de personal en general, es también justo citar a tantas personas que desde 1990 (hasta ese año y en ese preciso año y durante varios más hasta muy avanzada la última década del pasado milenio y centuria, el personal adscrito al museo era el siguiente: servicio de limpieza: 1 persona; servicio de vigilancia: 4 personas; auxiliar administrativo liberada sindicalmente: 1 persona; a principios de los noventa, se incorporó la administrativa Mercedes Gutiérrez Sañudo que llevó a cabo una labor impagable) han venido desarrollando su trabajo de forma ejemplar: personas del servicio de limpieza, vigilantes, auxiliares administrativos, administrativos, ayudantes de museos, restauradora, personal en prácticas museológicas / museográficas, periodistas o personal de divulgación. Es con el nuevo milenio cuando se incorporan más personas al equipo del MAS creándose nuevas plazas –algunas novedosas ya que hasta la fecha jamás habían existido como las de restauración y ayudantes de conservación-, que junto con los auxiliares de administración y administrativos han llevado y llevan a cabo una labor brillante.

Es importante decir que dichas cuestiones, la evolución del MAS y su PMMAS2018/2019, han sido y están siendo lideradas por el Ayuntamiento de Santander, su alcalde y sus concejales de Cultura, teniendo las ideas claras de cara al desarrollo coherente y sostenido del PMMMAS2020. Es precisamente el Ayuntamiento de Santander desde su Alcaldía y Concejalía de Cultura quienes impulsan y lideran este proyecto, lo animan y lo hacen posible. Todos somos conscientes de la clara y evidente singularidad evolutiva y de trabajo del MAS durante los últimos más de veinticinco años (siempre +4, correspondiente al período 1979-1983 de Zamanillo Peral) en el contexto museístico español y, por ende, europeo. Tanto, que muchos son los profesionales e instituciones fuera de Cantabria que han venido alabando y alaban la labor que se lleva a cabo, incluso distintos profesores de la Universidad de Berkeley (California/USA)[3].

Finalmente, como cierre de esta introducción, es importante anotar algunos de los graves problemas y carencias que padece el MAS. Éstos se circunscriben a tres grandes puntos y, en cuanto a su jerarquía de valores, por este orden:

- Necesidad de espacio: necesidad de su ampliación.
- Necesidad de un crecimiento del equipo de personal técnico y científico así como de comunicación, bibliotecario y de acción cultural.
- Necesidad de una mejor dotación presupuestaria.

El actual edificio del MAS, tal y como se verá, ya está saturado en todos sus aspectos, ya no da más de sí, se ha exprimido al máximo[4], precisando con urgencia de una ampliación.

---

[3] SOUTHARD, D.: Vid. Documento XXVIII en Apéndice Documental.

[4] ZAMANILLO, F.: Véase Documento I en Apéndice Documental.

- El espacio expositivo y de exhibición de obras de arte de la colección del edificio del MAS ha ido menguando en estos años de forma alarmante –tanto de la colección permanente como de las temporales- consecuencia de:
    - La creación de oficinas que nunca habían existido.
    - La creación de una biblioteca especializada (BEM) (nunca se ha podido abrir al público) que nunca había existido que aun así es muy pequeña (ha sufrido mucho los embates del incendio de 20 de noviembre de 2017 con la quema de unos 15.000 volúmenes).
    - La creación de un taller de restauración (que tampoco existía y también muy pequeño de dimensiones), etc.
    - Creación del Archivo del MAS (que tampoco existía) (también ha sufrido los embates del incendio de 2017 con la quema de documentación de los años c. 1980-2016).
    - Cuestión de falta espacial que se va a agravar enseguida consecuencia a su vez de la nueva creación de unas futuras nuevas y necesarias oficinas ante la inminente instalación del ascensor-montacargas…
- El MAS no posee un salón de actos estable y normal (que no sea de quita y pon).
- El MAS carece de tienda o de una sencilla cafetería (y menos restaurante).
- El MAS precisa imperiosamente de ámbitos de almacenamiento de obras de arte, saturado como está, para poder conservar en condiciones normales su colección en propiedad que ya supera las 2.316 piezas artísticas (en 1990 ascendían a 845 obras).
- El MAS no puede, ni por asomo, exponer un gran número de obras de arte de su propia colección verdaderamente importantes por falta de espacio expositivo, obras de grandes artistas cántabros de ayer y hoy (el MAS cumple difícilmente con uno de sus criterios base como es el de la descentralización artística), además de importantes obras nacionales e internacionales.

- Es decir, el MAS precisa con verdadera necesidad y urgencia de una ampliación espacial de cara a una normalización de infraestructura para poder satisfacer mínimamente sus normales funciones museísticas.

Las últimas y postreras mejoras (instalación del ascensor-montacargas, reforma de cubierta que tantos problemas lleva dando desde hace muchos años, revisión de los sistemas de seguridad y climatización, nuevas oficinas provisionales…) que se estaban acometiendo antes del infausto incendio de 2017 eran fundamentales. Ahora, el plan de actuación varía con la reforma integral y su rehabilitación del viejo edificio y la ampliación del museo, temas que deberían tener unidad de actuación. Es decir, rehabilitado el antiguo edificio de Rucabado, resta dar el último y definitivo salto adelante en pos de su ampliación espacial con los inmuebles colindantes.

Como también se verá, se precisa un mayor número de personal. El trabajo del MAS es frenético en su oferta con un equipo de personas muy escaso y, en este aspecto, también hay sobrecarga de trabajo y total saturación. No es posible atender la demanda laboral, las funciones, la actividad desarrollada y la por desarrollar, etc., y ello a pesar del crecimiento de personal del MAS desde 1990 (+4). Como se ha apuntado en ese año de 1990 el equipo del museo era muy elemental. Con el nuevo milenio se consiguieron nuevas plazas (dos de ayudante de museo, una de restaurador, una de administración, tres más de vigilante), que a día de hoy es totalmente insuficiente precisando plazas de conservación, comunicación-divulgación, bibliotecario y acción cultural.

Por último, son sabidos y conocidos los problemas presupuestarios que siempre ha padecido el MAS, siendo un verdadero milagro en muchos casos su funcionamiento, si comparamos, tanto absoluta como relativamente, su actividad con el presupuesto anual con que trabaja, si comparamos su presupuesto y actividades con el presupuesto y actividades de otros servicios, de otras asociaciones, de otras fundaciones, siendo esto muy fácilmente cuantificable. El MAS siempre ha trabajado con un presupuesto muy sobrio,

que aunque mejorado en algún año –el de 2017 ha sido histórico por su considerable aumento- , sigue siendo sumamente sobrio y ello no ha sido óbice para desarrollar su trabajo, para ofrecer, como ente y servicio público que es, su oferta de disfrute y conocimiento. Nunca se ha tomado ésta cuestión –la sobriedad presupuestaria- como disculpa de cara a la oferta de su actividad, ya que siempre se han buscado otros cauces y soluciones (como, por ejemplo, fue la búsqueda de financiación externa para crear su propia página web que puede ir consultándose en el transcurso de la lectura de este PMMMAS2020, ya que en realidad, más que una página web al uso, es un archivo web que va más allá).

Estos son los puntos generales alrededor de los cuales se fundamenta este PMMMAS2020, que describe fielmente la realidad y las reales posibilidades del MAS como museo que es (diferente al de un centro), sabiendo de la positiva y excelente encrucijada en que se encuentra actualmente la ciudad de Santander, con el recién inaugurado Centro Botín, con el ilusionante planteamiento de presente-futuro del futuro proyecto MNCARS / AL (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Archivo Lafuente) en el edificio del Banco de España de Santander -oportunidad que no se debe dejar escapar-, con el futuro nuevo MVPAC, el futuro Museo del Banco de Santander…, u otros proyectos por venir (como la Fábrica de Creación ya en previsión, Enaire o un Instituto Científico de Arte Rupestre de referencia mundial que se precisa tener).

De todo ello, unas y otras instituciones se beneficiarán, anotando que se precisa de un positivo y profesional diagnóstico cultural de la ciudad por realizar, llevado a cabo por un equipo serio y riguroso, con conocimiento, que se entreviste previamente con todas y cada una de las instituciones, dado el nuevo contexto general con sus fieles particularizaciones. Santander se encuentra en un punto cultural potencial interesante, en el que confluyen voluntades políticas, culturales, profesionales, mediáticas…, y es preciso y necesario aprovecharlo.

El concepto de *sentido de lo público* –presidido por la calidad, operatividad, entrega, compromiso, decencia, operatividad- es lo único que ha de prevalecer sobre cualquier atisbo de interés local, parcial, personal o de otra índole perniciosa. De ahí que sea importante anotar que el PMMMAS2020 está llevado a cabo por un equipo de profesionales que poseen ópticas profesionales, de conocimiento y experimentales diferentes, producto y consecuencia de sus trabajos y trayectorias[5]. La suma de todos ellos parte de una clave premisa, y no es otra que la de contar precisamente con una especializada suma de conocimientos: conocimiento contextual (museístico, artístico, social, económico), conocimiento museológico, conocimiento museográfico, conocimiento histórico-artístico, conocimiento experimental, conocimiento científico, conocimiento académico…, donde suman los diferentes significados, espejo de las verdaderas necesidades que posee la ciudad de Santander, con sus peculiaridades y singularidades, y la Autonomía de Cantabria, con las suyas.

[5] Vid. los CV sintetizados de autores y colaboradores de este PMMAS2018/2019 que se recoge al final.

Capítulo 1

El contexto museístico, artístico y cultural de Cantabria

El contexto museístico de arte moderno y contemporáneo español e internacional

1. Panorama general museístico de la Autonomía de Cantabria

1.1. Introducción

La cultura ha de ser motor de la vida social de un pueblo. Ella debe tener un poso de divulgación de Conocimiento fundamental y prioritario. Sobre esta idea esencial, ha de desarrollarse todo el equipamiento cultural de una sociedad. Además, Cantabria, como Autonomía uniprovincial que es aprobada por Ley Orgánica de 30 de diciembre de 1981, posee una serie de competencias en materia educativa y cultural que se han ido incrementando con el paso del tiempo. Tal incremento es un hecho irrefutable. Si pensáramos en la situación cultural de Cantabria y de Santander hace ahora veinticinco años, comparándolo con la situación actual, advertiremos que se ha dado un positivo y hasta gran salto de calidad general, impensable. Pero este paulatino ascenso general, imparable, es lento y sacrificado. Se precisa adoptar medidas de equipamiento más ambiciosas, acorde el momento actual y, sobre todo, siempre realistas, siempre sostenibles.

El hecho de ser una Autonomía uniprovincial determina su propia dinámica en estas materias, considerando además que solamente existe una población con más de 100.000 habitantes −Santander, que a su vez no excede de los 200.000−, lo que es una fortuna a efectos operativos. El resto de las poblaciones se alejan sustancialmente de ésta en cuanto a número de habitantes y, consecuentemente, en cuanto a planteamientos educativos y culturales y sus correspondientes infraestructuras, inversiones y programas. Santander posee su propia idiosincrasia, sus propias características. En ocasiones se ha tenido la tentación de parecerse culturalmente –o intentarse parecer- a otras ciudades, como Valencia, Murcia o Málaga, lo que es un verdadero error por sus particulares ficciones culturales o por la simple y total diferenciación contextual.

Éstas, las franquicias, buscan soluciones a sus problemas, buscan liquidez económica y expansión, mirándose al espejo Guggenheim. Dicha economía u expansión la encuentran a cargo de instituciones locales, regionales o autonómicas ofreciendo más el nombre, una marca, que un contenido. A su vez, una vez logrado sus propósitos espaciales y económicos es raro que estas grandes marcas, estas instituciones internacionales (Guggeheim, Pompidou, Thyssen…) pierdan poder sobre las franquicias. Está muy bien que vengan, porque aportan y ejercen una poderosa función de marketing en la ciudad, pero no a costa de las demás instituciones. Es decir, consiguen excelentes inmuebles urbanos generalmente a costa de sacrificar las necesidades espaciales de las propias instituciones locales, regionales o autonómicas que lo necesitan (de museos municipales y autonómicos, de bibliotecas municipales, etc.) quedándose nuevamente relegadas.

O ya más que tentación, advertir cómo Santander vierte esfuerzos de suma de sinergias con ciudades muy cercanas, cuando precisamente habría que hacerlo con interesantes ciudades lejanas. Santander posee sus grandes virtudes, que son muchas, y ha de parecerse a sí misma, potenciando su talento que es mucho y muy variado, sin caer en tentaciones grandilocuentes o autocomplacientes.

Y, es curioso, cómo las nuevas generaciones de personas dedicadas a estos menesteres piensan que la cultura de Santander y Cantabria ha comenzado a funcionar desde 2014 a esta parte, desde la intención de ver a Santander convertida en Capital de la Cultura en 2016. Y esto es manifiestamente erróneo e injusto, al margen del estrepitoso fracaso de dicho intento. Son muchas las instituciones y personas que han modernizado la cultura, en general, de Santander y Cantabria desde la transición –finales de los setenta- a nuestros días. Los años ochenta tuvieron un dinamismo curioso. Los noventa fueron muy poderosos. La llegada del nuevo milenio supuso un aldabonazo a todo ello y a todos los niveles, hasta el punto de plantearse ser Capital Cultural. Si bien todo esto es cierto, también es indudable de las muchas carencias y de lo

mucho por trabajar aún –como siempre sucederá, siempre se precisará mejorar y crecer-, pero analizando el contexto en los justos términos.

Y es verdad que tanto en la capital como en otros lugares, existe un ambiente, un interés que, comparado a otras autonomías, a otras comarcas, a otras ciudades análogas, es sorprendente. El número de proyectos expositivos anual de arte moderno y contemporáneo, todas ellas producciones propias, que se dan en Santander y en Cantabria, es cuantioso, tanto por su número como por su calidad, llevadas a cabo en instituciones públicas y privadas (MAS, Fundación M. Botín, Universidad de Cantabria, Casyc, Autoridad Portuaria, Sala Robayera, Sala Bretón…); el número de galerías –territorio de mercado de arte diferente al territorio arte-, así lo indica; la existencia de otros proyectos de arte moderno y contemporáneo así lo demuestra (Arteesles que sin embargo y tristemente hoy ya no funciona; Artesantander que esperó una nueva reflexión y evolución ya dada; Foconorte extinta; Picnick Festival en plena y sana marcha, etc.; el talento artístico general actual es sintomático, en sus diferentes generaciones: la relación de artistas de calidad que se podría confeccionar, es sencillamente determinante para evaluar fielmente tal afirmación. Esto precisamente no sucede en otras autonomías uniprovinciales, en otras regiones, en otras ciudades que, en términos relativos y absolutos, puedan ser comparables en extensión y población. Luego, el arte moderno, contemporáneo y actual en Cantabria y en Santander ha interesado siempre, e interesa siempre, de forma sostenida y sostenible, con su propio público, que nunca será desbordante.

En general, y también de un tiempo a esta parte, Santander ha sido dotada recientemente de nuevas infraestructuras culturales –o anexas- y deportivas que, en términos generales, representan un salto cualitativo, difícilmente imaginable también hace apenas unos años. Cabe destacar, en primer lugar, el Palacio de la Magdalena, cuya rehabilitación ha demostrado ser una excelente inversión, ya que permite su explotación continuada a lo largo de todo el año. En el ámbito de la música y el teatro se cuenta con el Palacio de Festivales –en contra tiene su ubicación y difícil lectura urbanística-arquitectónica-, que viene

a reemplazar a otras infraestructuras que, a pesar de su carácter provisional, se han mantenido durante muchos años; así como el nuevo Palacio de la Música del Parque de Las Llamas. Así mismo, la recuperación del Cine Bonifaz ha subsanado otra importante carencia al dotar a la Filmoteca −institución que viene desarrollando una actividad notable− de un espacio de proyección permanente, además de acoger otras manifestaciones artísticas: teatro, música, etc. Por lo que a Archivos y Bibliotecas públicas de carácter autonómico y municipal se refiere, cabe señalar la iniciativa autonómica del Gobierno de Cantabria al proporcionar la nueva y magnífica infraestructura del Archivo y Biblioteca en el antiguo edificio de Tabacalera.

En materia deportiva, el estadio de fútbol de El Sardinero, el Palacio de los Deportes, el paulatino crecimiento de La Albericia y los diferentes polideportivos de barrios, permiten valorar el crecimiento vivido en estos últimos años.

De otro lado, la gran parcela cultural, patrimonial, histórica y artística, siempre ha padecido una gran carencia de infraestructuras, la que corresponde a los museos y/o centros (ambos diferentes, insistimos). Se comenzó a solucionar con la muy brillante excepción del nuevo complejo de Altamira. Las diferentes ramas museísticas siguen padeciendo un déficit, especialmente en lo que se refiere a las artes plásticas y audiovisuales en general, ya sea de arte moderno, contemporáneo y actual, así como a la prehistoria y arqueología, de otro. En ambos casos, se está trabajando bien, pero en inmuebles (cuando existen) que adolecen de condiciones mínimas, a pesar del positivo trabajo de ambos. Se precisa ya y por fin, de una solución a ambos casos (como también a otra institución fundamental como es la Biblioteca Municipal). Si estos tres aspectos se solucionaran, el salto cultural de Santander hacia adelante sería muy poderoso. Es el caso del MAS desde su conocido e histórico inmueble céntrico, que ya se ha quedado insuficiente espacialmente –totalmente rehabilitado y con novedades de infraestructuras recientes, pero cuyo edificio ya no da más de sí-, además de la labor de otras instituciones (Fundación M. Botín). De otro, carencia grave a la vez es la ausencia de un Museo de Arte Rupestre (MAR o

MVPAC). Y el argumento general y esencial, deber público se podría decir, de contar con tales infraestructuras, además del perpetuo interés que suscita, así como el continuado talento artístico, son reflexiones de por sí determinantes para conseguir dotar a la ciudad y a la región de los medios para seguir creciendo y evolucionando, para normalizar la situación. Si a ello se añade una Fábrica de Creación (producción), ya se poseería un contexto envidiable. ¿Es necesario, por lo tanto y por ejemplo, plantearse la importación de modelos culturales de otras ciudades o, en su caso, de franquicias denominadas por algunos teóricos "McMuseos" –muy caros y desorbitados que succionan las economías y presupuestos para otros proyectos sostenibles, de marcada temporalidad, tratando de emular otros contextos olvidándose de la puesta en valor de lo propio trabajado con rigor? ¿Por qué, de una vez, no entendemos que Santander y Cantabria, sin aldeanismos, posee sus particularidades y riquezas, también cosmopolitas o protocosmopolitas, y que no necesita mirar otros ejemplos, algunos fatales como Valencia, otros con un desarrollismo político caprichoso de cara a la galería, tal como sucede en Málaga cuya cimentación es endeble?

Esta situación contextual en Santander y Cantabria no se da exclusivamente en el ámbito museístico, sino también en el universitario, pues, si bien el número de facultades ha ido creciendo paulatinamente, todavía no existe una especialidad en Historia del Arte (si bien ¿es necesario?), ni una Facultad de Bellas Artes (¿es necesaria?), ni una Escuela de Bellas Artes u otros espacios favorecedores de la creación artística, como pueden ser estudios, talleres o residencias de artistas (mejores soluciones que las académicas, más modernas y frescas, más prácticas y operativas, más sostenibles aunque siempre caras, como la que se plantea en la Ensenada, tipo Hangar o BilboArte). Esto tendrá ya por fin remedio con la fundación de la Fábrica Creativa o de Creación, y que fundamentalmente, ya puestas las bases político-administrativas, va a depender de una seria plataforma de agentes para que salga adelante.

La suma de todas estas circunstancias genera un estancamiento de la educación artística formal –del sistema artístico educativo- que se deja notar

consistentemente en las constantes visitas guiadas a colectivos de todas las edades que se llevan a cabo en el MAS desde hace ya años, dos décadas y media, en educación no formal; también entre los educadores, aunque hay casos previos sensacionales que es necesario citar por ser magníficos: IES Peñacastillo, IES La Albericia, los dos IES de Laredo... De otro lado, obliga al desplazamiento de personas hacia otros centros superiores fuera de la demarcación autonómica para cursar dichos estudios y hace que la Autonomía carezca de una serie de especializaciones patrimoniales de museología y museografía, etc. En cualquier caso, existe un interesante grupo de jóvenes licenciados en distintas disciplinas, que de una forma u otra, trabajan para distintos proyectos expositivos, científicos o divulgativos en el actual MAS, palpando una realidad que otorga continuidad al interés general antes señalado.

Dicho lo anterior, y como ya hemos anotado, sería interesante abordar un análisis del sistema cultural de Santander y Cantabria, a cargo de un equipo de tres o cinco profesionales, de Santander y Cantabria y de fuera, con el objetivo de sentar cimientos rigurosos de cara a la elaboración de un proyecto cultural coherente, previo diagnóstico del que se carece. Continentes, contenidos, conceptos, profesionales, aficionados, asociaciones, proyectos, etc., pueden ser pensados y revisitados de cara a su reflexión, cada uno en el lugar que le corresponde. En los apartados siguientes se hace una breve reseña de los continentes, de los museos y centros de exposiciones existentes en Santander y Cantabria. En todo caso, ¿es necesario?, ¿no parece fácil tener un diagnóstico sin tanta alharaca? Aun así, sintetizamos…

1.2. Infraestructuras museísticas de Santander y Cantabria (excepto el MAS)

1.2.1. MVPAC | Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria, Santander

De titularidad pública y autonómica, sus fondos se encontraban alojados, con carácter provisional –en provisionalidad que se había perpetuado con los tiempos de forma importante, sin que a priori existiera una intención de

subsanar tal situación hasta los últimos momentos-, en los sótanos del Palacio de Gobierno de Cantabria, sito en la calle Casimiro Sainz de Santander, edificio hoy desaparecido. En todos los aspectos, se trataba de una sede totalmente inadecuada para albergar un museo (no llegaba a los 250 metros cuadrados), y cumplir éste sus funciones ordinarias bajo unos mínimos. De todos es sabido que no reunía las mínimas condiciones exigibles a una institución museística, tanto en lo que se refiere a infraestructuras, espacios de exposición y conservación, personal, etc.

Sin embargo, el museo posee unos fondos de enorme interés (algunos de los cuales, pocos, han sido acogidos por el nuevo Museo de Altamira, en depósito y que en modo alguna ha de ser un sustitutivo, ya que es un emplazamiento o sitio arqueológico y de titularidad nacional). En dicho espacio provisional, sí se observó una nueva instalación, con selección de piezas, diseño, iluminación, distribución, etc. Hizo que el aspecto de aquél microespacio provisional fuera diferente. Dicho maquillaje fue felizmente trasladado al sótano del Mercado del Este –tras acuerdo entre el Ayuntamiento de Santander y el Gobierno de Cantabria-, en excelente exposición selectiva de la colección, pero vuelve a ser totalmente provisional, ya que el mismo no favorece el cumplimiento de las funciones de todo museo. En realidad este espacio del Mercado del Este es la sala de exposiciones del MVPAC, a pesar de haber sido denominado erróneamente como museo. Para que dicho ámbito de la planta sótano del Mercado del Este dejara de ser provisional para convertirse en el espacio definitivo del MVPAC, en espacio de museo, no de sucedáneo provisional, tendría que darse la circunstancia de que todo el inmueble del Mercado del Este (planta baja y planta sótano) pasaran a ser ocupados en su integridad por el MVPAC, tal como se propuso en el Informe 1995 (abandonada la intención de que sea albergado en el edificio del Banco de España idea y objetivo excelente. Pero se antoja difícil que todo el inmueble se dedique a ello, por cuanto se presentan otros muchos problemas subsiguientes.

En todo caso, era y es evidente la necesidad de contar con un inmueble definitivo –diferente al de un espacio definitivo-, de acuerdo a la enorme

importancia de los fondos existentes, que se acrecientan constantemente. Las recientes noticias ya lo sitúan en los solares colindantes al Palacio de Festivales. No hemos de olvidar nunca que Cantabria es una de las regiones más ricas del mundo –sí por supuesto de Europa con Perigord- en arte rupestre paleolítico y que, por lo tanto, se merece una infraestructura museística de esta especialidad que sea incluso un referente mundial, y más con la muy reciente y feliz declaración de varias cuevas cántabras como Patrimonio de la Humanidad. Y no solamente procede la necesidad de contar con un inmueble que sea MVPAC, sino que también se debería de contar con un Instituto de Arte Rupestre (IAR), como referente mundial (ligado posiblemente a la Universidad de Cantabria / UC). Por fin, algo que siempre ha sido y es relegado como es el MVPAC de forma clamorosamente injusta, por fin ha sido y es motivo de atención, gracias, entre otras cuestiones, a las cosas mal hechas formalmente y a la actitud de muchos profesionales del ramo.

Por último, y como anotación no baladí, siempre hemos pensado y valorado que el enorme potencial rupestre de Cantabria y Santander ni ha sido, ni está siendo explotado a ningún nivel, especialmente en lo que atañe al turismo y la economía de esta autonomía, de esta región, de la ciudad de Santander.

1.2.2. MMC | Museo Marítimo del Cantábrico, Santander.

El MMC es de titularidad pública. Ha sido rehabilitado y ampliado. Está enclavado en una ubicación formidable. Depende de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria, a quien pertenece la titularidad. Es un referente en cuanto a las instituciones museísticas de la Autonomía, funcionando bien. Ha sido un museo excelentemente dirigido por José Luis Casado Soto, quien le ha dado un protagonismo fundamentado en el continuado rigor. Ese largo y fiel trabajo ha traído como consecuencia la existencia de una institución real y sostenible, de gran atractivo, que siempre habrá que cuidar en cuanto a personal, presupuestos, etc.

1.2.3. Otros museos.

Completan el panorama museístico cántabro el Museo de Altamira y el Museo Jesús Otero, ambos en Santillana del Mar y su comarca. Éste último tiene carácter monográfico. Desarrollaba un programa de exposiciones de escultores contemporáneos de la región interesante. Hoy sufre un periodo difícil, como cualquier museo monográfico de difícil titularidad por su gestión.

El Museo Altamira es de titularidad nacional. Con su nuevo inmueble de Navarro Baldeweg está asegurado su buen funcionamiento como sitio arqueológico que es. Recordamos cómo, durante su construcción, hubo voces que apuntaron la idea de que desapareciera el Museo de Prehistoria y Arqueología de Santander para que fuera trasladado aquí, en clamoroso error conceptual y de titularidad. Dicha propuesta, defendida por agentes desconocedores de la cuestión, fue afortunadamente olvidada. Conceptualmente, el Museo Altamira es sitio arqueológico; el MVPAC es o debe de ser museo con sus funciones, su estrecha vinculación a la UC, a las excavaciones, etc., etc., y su titularidad, primordial, es autonómica. Aquella idea era un verdadero desatino pero afortunadamente no fue seria y ha caído en el olvido (los mismos agentes, que no profesionales, que defendían aquélla nefasta e ignorante historia –que el MVPAC desapareciera integrándolo en el Museo Altamira-, preconizan hoy otras posibilidades en la ciudad de Santander, tratando de traer franquicias de contenido modesto –que no está mal en principio pero que no es suficiente con rimbombantes nombres, siendo preciso que los contenidos sean interesantes- pero con el peligro de hipotecar el presente-futuro de instituciones existentes y que precisan de sedes mínimamente adecuadas, en habitual pecado político; es muy bueno traer esas franquicias, pero siempre cuando se tengan solucionados otros problemas, cuando se solucionen las infraestructuras de nuestras instituciones ya existentes, y no generar problemas subsiguientes).

Existen asimismo distintos museos etnográficos, entre los que destaca el Museo Pedro Velarde en Muriedas y, para finalizar, la Casa-Museo Menéndez Pelayo –también rehabilitado, en donde se ha incluido la Fundación Gerardo Diego en la media naranja posterior- y el Museo del Palacio de Elsedo ya de titularidad privada, que recoge obras de arte moderno.

1.3. Otras infraestructuras expositivas.

1.3.1. Santander.

1.3.1.1. Ayuntamiento de Santander.

El Ayuntamiento de Santander posee diversos espacios de distinto calado, en general modestos. De un lado, ofrece diversos centros culturales -Doctor Madrazo, Jado o Villa Florida, por ejemplo-, con pequeños espacios expositivos de funcionamiento modesto (exceptuando el CDIS).

Destacamos, sin duda y de forma muy especial el Centro Cultural Doctor Madrazo, que posee una ubicación muy interesante. Una vez rehabilitado, precisa de objetivos claros, definir su misión, accesible y sostenible, que puede pasar por organizar proyectos y exposiciones temporales de muy jóvenes creadores cántabros y santanderinos de diferentes territorios (arte, diseño, moda, ilustración, cine…).

También, y de otro lado, defendemos la creación de la Fábrica de Creación que nuevamente el Ayuntamiento de Santander genera ubicándola en las naves del Barrio Pesquero. Ejemplos en los que mirar hay en España de ello (BilboArte, Hangar…), pero ha de pasar, necesariamente, por su plena adaptación al contexto de Santander y saberlo articular de una forma estable, útil, práctica y más sencilla que los nombrados. La no existencia de Escuela de Bellas Artes y de Academia en Santander, parece hacerlo obligado: todos los chavales salen fuera a hacer estos estudios. Pero no se trata de que sea un sustitutivo de ello, sino, al contrario, se trata de un complemento formativo, sobre la base de la

existencia de seis u ocho pequeños estudios para chavales en formación o con los estudios recién terminados, tanto cántabros, como del resto de España, como internacionales, con rotación sustitutiva de un 33% cada dos años. Se trata de crear un espacio multidisciplinar (artes plásticas, imagen, fotografía, cine, danza, teatro, música…) que ha de estar fundamentado en una gran plataforma social-profesional participativa amplia y clara (han fracasado constantes asociaciones de artistas, una y otra vez, cuestión que hay que evitar), dependiendo de esto el proyecto, una vez que el ayuntamiento ha puesto los cimientos y los medios nuevamente, sobre la base de un proyecto y programa profesionales, riguroso y exigente.

De otro gran lado, y de unos años a esta parte, Santander cuenta o ha contado con nuevos espacios. El primero de ellos es el Palacio de Exposiciones en el Sardinero –cuyos contenidos son amplios y no especializados, de materia cultural, artística, artesanal, curiosidades, etc., espacio multiusos-, con un programa de contenido diverso. Aquí ha recalado la feria Artesantander que tiene lugar durante el verano de forma anual; esta nueva ubicación de la feria ha sido fundamental para su evolución. Es muy importante dejar señalado que se trata de un evento de fines comerciales y mercantiles. Lo único difícil y hasta discutible era y es la cierta falta de mercado para soportar una feria de estas características. Siempre defenderemos la existencia de la feria. En relación al Palacio de Exposiciones, fuera del contenido puntual anual de Artesantander, consideramos que el Ayuntamiento de Santander tiene aquí un espacio multiusos y multidisciplinar de primer orden y que consideramos aún por explotar, clave en el desarrollo de otro tipo de proyectos por explotar.

De otro lado, durante más de cinco años se contó con el formidable espacio de la planta sótano del Mercado del Este, propiedad también del Ayuntamiento de Santander, de unos 1.100 m², ubicado en el centro de Santander y compartimentado en dos espacios. Durante varios años, en la denominada Sala A y bajo la dirección del MAS (cuando aún se denominaba Museo de Bellas Artes de Santander), allí se han organizado multitud de grandes e importantes exposiciones de arte vario en cuanto a su contenido, pero

especialmente de arte moderno y contemporáneo, de carácter nacional e internacional[6]. Se hizo además sin presupuesto o sólo con el propio presupuesto del MAS sin incrementar, lo que a su vez fue un auténtico milagro.

Dicho espacio en su totalidad acoge hoy el ámbito expositivo del MUPAC de forma nuevamente provisional, lo que es un verdadero y magnífico acierto (como apoyamos en 1995, siempre hemos defendido que el Mercado del Este, en su totalidad, en sus dos plantas, debería haber sido el Museo de Prehistoria y Arqueología de Santander y Cantabria, enclavado en el centro de la ciudad, en donde se hubiera incardinado a su vez, un Instituto Científico de Arte Rupestre). Se trata de un buen espacio, pero esta planta-sótano vuelve a ser insuficiente y provisional como definitivo MUPAC. Ya se ha anunciado el solar en donde se ubicará final y afortunadamente, en Santander, que es donde nació el MUPAC.

La excelente novedad MNCARS/AL en el edificio del Banco de España es otra de las grandes aportaciones al contexto cultural de Santander. Esta posible nueva institución que, capitaneada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), pueda generar una sede asociada en Santander, en donde se incardinaría el Archivo Lafuente (AL), es necesario defenderla por su total interés y oportunidad, desconociendo si está avalado por un proyecto serio y riguroso, que naturalmente muchos dan por hecho. Tener la marca del Reina Sofía en Santander, es sinónimo de rigor y seriedad, no sólo de nombre, contando que los contenidos van a ser de primer orden y magnitud.

1.3.1.2. Autoridad Portuaria.

Dispone del emblemático Palacete del Embarcadero, pequeño y bonito espacio, especialmente bien ubicado, donde se organizan exposiciones temporales de carácter diverso y siempre sobradamente visitadas gracias a su ubicación.

---

[6] Vid. Apéndice Documental, DOCUMENTO IX.

La Autoridad Portuaria también cuenta o contaba con la Nave Sotoliva en el Barrio Pesquero, espacio que funcionó durante un breve período de tiempo, pero cerrado para uso expositivo desde hace ya varios años. Era muy poco visitado acorde su ubicación, ejemplo de dónde no deben situarse este tipo de cuestiones en general. Un dato: la magnífica y excepcional exposición de James Turrell allí organizada en el verano de 1991 fue visitada exactamente por 972 personas. De Turrell fue la mejor instalación que hemos visto por el mundo y hemos tenido oportunidad de ver y disfrutar varias (Nueva York, Berlín, Londres…), pero sus datos de visitas son mucho más que elocuentes, no llegando a mil y en pleno verano. Por eso mismo, por idéntica razón conceptual de ubicación, no defendíamos aquél afortunadamente malogrado Museo de las Llamas, que iba a estar ubicado de espaldas al visitante potencial ordinario que no es otro que el santanderino, además de que iba a ser un museo "ilustrado", antiguo e involutivo por su contenido mixto (prehistoria, historia, arte clásico, arte contemporáneo, instituto de arte rupestre) además de imposible mantenimiento. Parecía que sólo se miraba a Valencia como ejemplo de cómo hacer las cosas (ahora a Málaga) o a Bilbao y su Guggenheim, cuando Santander es Santander. Esta Nave de Sotoliva podría ser utilizada como colonia de artistas o como almacén de arte.

1.3.1.3. Gobierno de Cantabria / Consejería de Educación, Cultura y Deporte.

Posee algunos inmuebles, pero fuera de la ciudad de Santander. Importante son las Casas del Águila y La Parra de Santillana del Mar; o el Torreón de Cartes; o la Casa de Cultura de Torrelavega, u otros inmuebles (Casar de Periedo, etc.). Sin duda que el Gobierno de Cantabria debería poseer un espacio expositivo o de otra índole en la ciudad de Santander. Antaño explotaba la Sala María Blanchard (hoy el salón de actos del Ateneo de Santander); la Sala Pancho Cossío en la calle Vargas; o la Sala Luz Norte. En casi todos los casos dichos modestos espacios se dedicaron a proyectos expositivos de arte local y regional.

Hoy cuenta con un espacio expositivo de nueva creación, sito en el Archivo y Biblioteca Central de la calle Marqués de la Hermida. Desde la inauguración de esta nueva sede, se ha habilitado el gran vestíbulo para acoger exposiciones temporales, así como otras dos estancias laterales de la misma planta. Este vestíbulo no sirve para exposiciones temporales, por su inadecuada seguridad, su no climatización y la incontrolable luz solar que índice directamente en las piezas exhibidas.

La Consejería de Cultura posee una estimable colección de arte moderno y contemporáneo de unas 1.000 piezas, que se ha ido enriqueciendo, e internacionalizando en los últimos quince años de forma más consistente, y colección que parece se fundirá en principio con la del MAS (respetando, naturalmente, la propiedad de cada cual) y que sin duda es lo más razonable e inteligente, lo sostenible y constructivo, ya que incluso las colecciones del MAS y de la Consejería vienen creciendo de acuerdo al contexto del proyecto único del MAS, con lógica y sentido común, y con profundo conocimiento. Referente a la calidad de la colección, contexto de su crecimiento en estos últimos años, remitimos a una investigación que publicamos hace pocos años y que naturalmente se debería actualizar con las adquisiciones de los últimos años[7]. Ésta se ha venido incrementando en los últimos tiempos también de forma desigual y discutible en otros aspectos (véase lo citado proveniente de Artesantander), con carácter nacional e internacional, y con algunas obras relevantes. En todo caso, las últimas noticias apuntan a que el Gobierno de Cantabria desee instalar en Torrelavega, en la Lechera, su centro de Arte, cuestión que lo vemos difícil, ya que acondicionar mínimamente dicho inmueble para arte, va a ser ciertamente complejo y caro.

---

[7] Vid. Apéndice Documental, DOCUMENTO XI: CARRETERO REBÉS; S.: "Colección del Gobierno de Cantabria: propuesta hacia una Aletheia, un cosmopolitismo, otra transversalidad y una incardinada descentralización" en el Catálogo *colecciónnorte arte contemporáneo*, de AA.VV., editado por la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria, Santander, 2007, pp. 12-27.

1.3.1.4. Universidad de Cantabria (UC).

Cuenta con dos salas de unos 200 m² aproximadamente, cada una. La primera sita en la Escuela de Marina junto al Palacio de Festivales, que acoge exposiciones de diversa índole de fotografía, curiosidades varias, etc. La segunda en el Paraninfo, en el centro de la ciudad, especializada en exposiciones de obra gráfica o sobre papel, acorde la propia especialización de la colección de la UC, que ya posee un catálogo ciertamente interesante, de carácter especialmente nacional. La institución posee asimismo otras obras artísticas (pinturas y esculturas) dispersas en despachos y otros ámbitos.

1.3.1.5. Liberbank | Fundación Caja Cantabria (CASYC)

Dispone de un espacio expositivo de 250 m² en la calle Tantín, en el centro de Santander, donde desarrolla un programa de exposiciones de tipo histórico o contemporáneo, normalmente de artistas de Cantabria, bien de producción propia o ajena. La institución también posee interesante una colección, esencialmente de arte local y regional[8].

1.3.1.6. Fundación Marcelino Botín | Centro Botín.

Se trata de una institución de carácter privado, situada en el centro de la ciudad, que disponía de una sala de exposiciones de unos 350 m² para la exhibición de muestras de producción propia, de tipo histórico-artístico, clásicos vanguardistas, arte contemporáneo nacional e internacional, becarios, etc. Cuenta asimismo con el Palacete Villa Iris en el Sardinero, donde se organizan exposiciones veraniegas de arte contemporáneo nacional e internacional y también se llevan a cabo los distintos talleres artísticos.

[8] AA.VV.: *Colección Caja Cantabria. Fondos de Artes Plásticas*, Satander, Caja Cantabria, 2007.

Es un gran referente en la ciudad y la región en cuanto a la organización de exposiciones, así como de becas, proyectos de investigación (dibujo clásico en España), etc., con una evidente y consistente proyección nacional e internacional. Posee asimismo una colección de arte moderno y contemporáneo, amén de la gran colección de arte clásico y moderno del Grupo Santander.

Pero lo más importante de esta institución es el proyecto del Centro Botín que, de la mano de la institución, el arquitecto Renzo Piano ha presentado, como gran oportunidad de dar un salto de calidad en la ciudad que afectará a todo lo demás de forma elocuente. Será otro referente especializado de arte moderno y contemporáneo con conocimiento. Tal como alguno ha dicho, no se ha de tener ningún miedo a posibles duplicaciones Centro Botín-MAS, porque si en estos veinte años cada uno ha tenido su espacio y clara diferenciación, así va a seguir siendo. El Centro Botín, de acuerdo a sus objetivos, podrá organizar empresas expositivas y de otra índole de primer rango nacional e internacional a los que jamás puede ni quiere acceder el MAS ni cualquier otra institución de la región. Además, el MAS ocupa otra especialidad de conocimiento artístico, otra especialidad y otros objetivos. Por otro lado, el MAS saldrá fortalecido consistentemente gracias a la existencia del Centro Botín, sinergia cuyo mejor exponente comparativo lo tenemos en Bilbao, entre el Museo Guggenheim y el clásico Museo de Bilbao, aunque los contextos son radicalmente diferentes en todos los sentidos.

1.3.1.7. Galerías de arte comerciales.

Alrededor del Mercado del Arte, se desarrollan las galerías cuyo objetivo mercantil es clave. Algunas de ellas se organizan en la Asociación de Galerías de Arte Contemporáneo (actualmente con seis socios). Las galerías en su totalidad, no llegan a la decena –varía con el momento-, número nada despreciable en proporción a la población de Santander y en comparación a otras ciudades periféricas, síntoma del habitual interés que ofrece la ciudad de forma ordinaria. Entre ellas destacan la Galería Josedelafuente, la Galería Juan

Silió, la Galería Siboney, Espacio Alexandra y la Galería Demolden, junto con otras como Estela, Docal, Cevantes…, que siguen con sus trayectorias. Muchas, interesantes, han ido desapareciendo (Del Sol St., Zoom, Trazos Tres…), teniendo a Santander como epicentro de desarrollo de este tipo de negocios que se vienen prodigando de forma especial desde los años setenta, y teniendo a la Galería Sur de Manuel Arce como referente de su modernización conceptual y mercantil. Es importante el foco cultural creado y desarrollado en la Calle del Sol.

Relativo a las galerías, algunas están dedicadas al arte contemporáneo y actual como microespacios de mercado de arte contemporáneo. Otras galerías se dedican al arte moderno (Galería Cervantes de Francisco Revilla). Alguna participa en la feria de arte contemporáneo ARCO en Madrid; casi todas comparecen a distintas ferias nacionales e internacionales de arte contemporáneo, con una significativa y positiva inquietud.

Éstas y otras galerías que existen en Santander y en la región (Meruelo, Torrelavega), suelen estar presentes en Artesantander, feria estival de unos cinco días de duración. La idea de su creación y fundación fue de Ernest Lluch, y quien la hizo arrancar fue Francisco Revilla. Su primera y larga etapa, que duró más de un decenio, fue muy modesta siendo director Mario Antolín, a quien, por otro lado, se le debe el arranque y continuidad de la feria, herencia después recogida por otras personas de cara a su evolución. La segunda etapa evolucionó positivamente hacia un arte contemporáneo y actual, siendo su actual director Juan González Riancho.

En todo caso, a esta importante y buena labor que toda galería de arte lleva a cabo, se ha de recordar que son empresas comerciales y mercantiles, son microespacios de arte moderno y contemporáneo, necesarios que ejercen su papel sólo y estrictamente especializados en sus propios artistas a quienes en general suelen conocer con cierta profundidad.

1.3.2. Torrelavega

Es la segunda población en importancia, con unos 60.000 habitantes. El Ayuntamiento dispone en su casco urbano del espacio llamado La Lechera, periférica, que hasta hace poco tenía un uso no estable para exposiciones temporales y que hoy ya no cumple esta función ante la creación y existencia de la Sala Mauro Muriedas, pequeño espacio de dos plantas, con usos variados, pero predominando las exposiciones de arte de distinto criterio. Hoy, La Lechera ha sido anunciada como futuro Centro de Arte del Gobierno de Cantabria, en donde alojará su colección, como espacio multidisciplinar, propuesta del Gobierno de Cantabria, pasada la "polémica" del MUPAC. La adecuación normal de este espacio para estos usos, va a ser especialmente cara, pero veremos en qué queda.

Recientemente, se ha inaugurado el Centro de Fotografía Rotella –el mal llamado Centro Nacional de Fotografía-, dedicado a la fotografía documental, histórica o artística, pero también a exposiciones varias de distinto calado. Liberbank/antigua Caja Cantabria también posee un espacio expositivo en Torrelavega, con actividad intermitente y variada. El Diario Montañés también posee su espacio expositivo. Torrelavega no posee a día de hoy microespacios expositivos comerciales privados (galerías).

1.3.3. Santillana del Mar

Se trata de uno de los mayores centros turísticos de Cantabria. Posee distintos centros o puntos de importancia:

1.3.3.1. Consejería de Educación, Cultura y Deporte

De ella dependen las ya citadas Casas del Águila y La Parra, donde se exhibe intermitentemente la denominada Colección Norte de Arte Contemporáneo de la institución. En ellas también se organizan distintas exposiciones temporales, normalmente de arte contemporáneo, más bien locales y regionales o de

carácter provincial, así como otros proyectos de tipo histórico, recordando el dedicado al Marqués de Santillana, distribuido en varios espacios de la villa, bajo coproducción de distintas instituciones. El espacio es ciertamente interesante y bello, pero padece de serias dificultades técnicas a la hora de recibir proyectos expositivos de relevancia.

1.3.3.2. Liberbank / Fundación Caja Cantabria (FCC).

Dispone de un ámbito donde se celebran exposiciones de tipo histórico y/o artístico, destacando el que dirigió el MAS denominado El Puente de la Visión en su segunda época, de tipo internacional. Es un interesante espacio que reúne unas condiciones técnicas correctas. En todo caso, es un espacio difícil por su distribución y por diversidad de materiales arquitectónicos en su diseño. La FCC es una institución privada con una excelente trayectoria. Su nuevo perfil legal obliga a ciertos ajustes, pero, a pesar de la mucho más sobria inversión presupuestaria, mantiene un buen perfil de trabajo cultural a todos los niveles.

1.3.3.3. Fundación Santillana.

Con una producción de exposiciones temporales de calidad desde su inauguración a principios de los años ochenta, pero de muy diverso contenido: arte, historia, divulgación, artes decorativas. Ya lleva tiempo, en los últimos años, que no se organizan exposiciones o simplemente ya cerrada, ha pasado al olvido durante un tiempo. En todo caso, se prevé una nueva revitalización de la institución privada en un enclave privilegiada que se espera con verdadera ilusión.

1.3.4. Otras localidades cántabras.

1.3.4.1. Camargo. Cuenta con el centro social La Vidriera. Existía el recientemente desaparecido Espacio C, de arte contemporáneo experimental, nacional e internacional que llevaba realizando una excelente labor.

1.3.4.2. Miengo. Dispone de la Sala Robayera, proyecto de arte moderno y contemporáneo. Posee su propia colección que ha venido emanando de las exposiciones que organiza, casi siempre alrededor del verano. La labor llevada a cabo por Juan Manuel Puente es excelente y ejemplar. Puente ya se ha jubilado, siendo ahora Marta Mantecón quien dirige los pasos de la institución.

1.3.4.3. San Vicente de la Barquera. En esta localidad se encuentra el espacio del Castillo, que desde su gabinete pedagógico ha desarrollado un programa de exposiciones de arte contemporáneo de Cantabria. Dicho gabinete, tras un funcionamiento estable, dejó de trabajar, para, tras muchos años, volver a ser útil. También funciona como espacio expositivo para otros proyectos al margen de aquél extinto Gabinete.

1.3.4.4. Cartes. Cuenta con los Torreones, espacio dependiente de la Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria para exposiciones de diverso contenido no periódicas, ámbito de difícil uso de acuerdo a sus condiciones técnicas. Actualmente está en desuso.

1.3.4.5. Castro Urdiales. Dispone del Centro Cultural del Ayuntamiento.

1.3.4.6. Comillas. Posee el Palacio de Sobrellano, dependiente de la Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, muy atractivo ya de por sí, si bien resulta de muy difícil uso para exposiciones temporales (depende del contenido). Siempre ha sido un inmueble al que se le ha proyectado un uso diferenciado: Colección Norte, Colección de Alberto Corral, exposiciones temporales…

1.3.4.7. Noja: Dispone del Palacio de Albaicín, de titularidad municipal, donde se presentan exposiciones de arte contemporáneo. El ayuntamiento, bajo la dirección y coordinación de Manuel Messía (también galerista), ha venido organizando Artenoja.

1.3.4.8. Reinosa: Cuenta con el Centro de Cultura del Ayuntamiento, con exposiciones diversas.

1.3.4.9. Solares: La Ermita de San Roque, del Ayuntamiento, que estuvo realizando exposiciones variadas, aunque en los últimos años las ha congelado.

2. Museos de Arte Moderno, Contemporáneo y Actual (emergente, alternativo).

2.1. Introducción

No se puede abordar la situación de las artes plásticas y/ audiovisuales ni las funciones de las instituciones museísticas en este siglo XXI, sin asumir que las fronteras entre géneros artísticos están cada vez más difuminadas, lo cual modifica radicalmente el modelo de museo existente con anterioridad. La intemporalidad y transversalidad son ya parte fundamental del acontecer museográfico -algo que ya viene experimentando y trabajando el actual MAS desde hace más de dos décadas, siendo un ejemplo fundamental y casi único del entramado museográfico español-. De hecho, el modus operandi de los artistas de hoy en día, cuando ha desaparecido el concepto de "trazo de autor" y las obras individuales tienden a convertirse en colectivas, se acerca cada vez más a la metodología de trabajo de una obra de teatro, a un montaje escenográfico o a una producción cinematográfica. En las artes plásticas, audiovisuales, especial y concretamente en las contemporáneas y actuales, es difícil establecer categorías de análisis estancas como "pintura", "escultura", "dibujo" o "fotografía", ya que muchas veces estos soportes se entremezclan en una sola obra, y porque continuamente están apareciendo nuevos géneros artísticos, nuevos formatos, nuevos soportes, o simplemente revisitados –como la instalación, el vídeo-arte, el net-art, etc.– que están en permanente estado de renovación y que sobreviven al paso de los años con mayor o menor fortuna.

Estos cambios y replanteamientos de la praxis artística reclaman un nuevo enfoque de la institución museística, así como de las herramientas empleadas para el análisis de los géneros artísticos, que debe ir más allá de las funciones que legalmente se atribuyen a un Museo:

«Son Museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y

contemplación, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural.» (Cap. II, de la Ley 16/1985, de 25 de junio, del Patrimonio Histórico Español).

Hoy en día un museo de arte moderno y contemporáneo –también actual-, debe abarcar más funciones que las arriba expresadas. En cualquiera de los casos, los museos de arte contemporáneo y actual –distinto al de los centros, con obvias diferencias- se han venido dando cuenta en los últimos años de no escindirlo del arte moderno, como a su vez vienen haciendo los museos clásicos respecto al arte moderno y contemporáneo, en trabajo reciente, y de acuerdo al conocimiento profesional. Hoy en día, la transversalidad, la intemporalidad, son conceptos de trabajo fundamentales a la hora de abordar un proyecto coherente, con criterio y concepto, con compromiso.

2.2. El contexto internacional

En los últimos años, se han venido inaugurando muchos museos de arte contemporáneo o de arte moderno y contemporáneo; en los próximos años seguirán inaugurándose distintos museos en todo el mundo. Esta verdadera carrera ha llegado a tener tintes de competición. Tras la inauguración del Guggenheim de Bilbao decenas de ciudades de todo el mundo ofrecieron a la fundación estadounidense ser sedes de un centro similar. Todos estos museos rivalizan en el edificio más atrevido, en el prestigio de su arquitecto, en poseer la obra de arte más singular y en su capacidad de atraer enormes masas de público. Algunos apelan a determinados rasgos locales, como la tradición artística que acumulan, o la referencia a algún famoso artista del siglo XX nacido en la ciudad.

En definitiva, se puede hablar de un desarrollo de los museos de arte desconocido hasta ahora. Si bien en décadas pasadas se dio una situación comparable en cuanto al número de nuevos museos –en la década de 1960 y 1970 los museos se multiplicaron en Europa, la Unión Soviética y los Estados Unidos–, se trataba de instituciones más sobrias, preparadas para recibir un

volumen de público considerablemente menor, con presupuestos más moderados y que vinieron a cumplir la función necesaria para que hoy podamos hablar de un nuevo resurgir del museo.

La situación en España tiene algunos rasgos que la diferencian de otros países europeos tal como se expone más adelante. Cada país ha adoptado un modelo diferente. Haremos aquí un repaso a la situación en algunos países europeos y en los Estados Unidos, centrándonos en las instituciones dedicadas al arte actual, ya que los modelos de instituciones dedicadas al arte clásico y moderno o de museos de otras disciplinas son diferentes, ya más conocidas y obvias, cuya reflexión y lectura poseen otras dimensiones ampliamente tratadas y experimentadas, con lo que huelga un desarrollo más puntual o detallado.

2.2.1. Francia

Francia constituye un buen referente, dado que se trata de un país con una estructura de Estado comparable a la del nuestro. El fenómeno más interesante que se produce en Francia en las últimas décadas es la creación de los Fonds Régionals d'Art Contemporain (FRAC). Fueron creados en 1981 por el entonces Ministro de Cultura, Jacques Lang. Varios fueron los motivos de esta iniciativa, aunque aquí debamos resaltar que su fundación se debió al deseo de aumentar la inversión en arte, que en Francia se había dejado de lado durante las décadas anteriores, y que ese propósito se cumplió con una destacable voluntad descentralizadora, poniendo un especial acento en la provincia.

El punto de partida fue la decisión de crear centros en los que desarrollar el arte contemporáneo. Para ello, se planteó que estas instituciones pudieran investigar, experimentar, organizar exposiciones, convocar seminarios, editar libros y otras publicaciones, invitar a artistas en residencia y desarrollar programas educativos para la región. No debe olvidarse que su función más destacable es la de crear una red de colecciones públicas de arte contemporáneo en todo el territorio francés, objetivo que, indudablemente, se

ha conseguido con creces. En definitiva, el interés era iniciar al público en el arte contemporáneo.

En la actualidad, más de varias décadas después de su puesta en marcha, existen veintiún centros en doce regiones francesas. Durante la década de 1980 recibieron un extraordinario apoyo por parte de las diferentes administraciones galas, lo que significó que durante ese período se dedicara el doble de recursos que en los diez años anteriores. Cada uno de los FRAC tiene un sistema de financiación diferente, que se adapta a los recursos y a la voluntad de los responsables políticos de la región en la que se encuentran. Por regla general, dos tercios de su presupuesto provienen de la administración regional, mientras que el otro tercio lo aporta el Ministerio de Cultura. Esa situación ha creado una cierta inestabilidad: por un lado, los FRAC dependen de los cambiantes signos políticos regionales, lo que crea unas fuertes diferencias entre unos y otros; por otro lado, ha creado una tensión entre los diferentes esquemas de financiación posibles, generando una situación de eterna indefinición.

Tras estos años de funcionamiento, no cabe duda de que la aportación de los FRAC al arte francés ha sido muy destacable. Pese a que no debe olvidarse que en este mismo período se han intensificado en el país las iniciativas en favor del arte –como la Association Française d'Action Artistique, AFAA, la creación de grandes museos en París de titularidad estatal o municipal, etc.–, los centros regionales pueden considerarse un modelo a tener en cuenta, contando no obstante con sus graves disfunciones, su manipulación política, la politización de sus patronatos o comisiones…

2.2.2. Alemania.

El panorama del arte contemporáneo y actual en Alemania tiene diversos condicionantes que hacen de este país un caso único. En primer lugar debemos tener en cuenta que se trata de una nación en la que el arte siempre ha estado especialmente protegido: excelentes escuelas, una buena red

museística, un aparato crítico y de publicaciones notable, soberbias colecciones de arte públicas y privadas, la herencia insustituible que constituyen los diferentes movimientos y artistas nacidos en Alemania durante el siglo XX y una notable tradición de atención y dedicación al arte moderno, contemporáneo y actual por parte de la iniciativa pública y privada.

A este contexto debe sumarse un hecho imposible de olvidar: la reunificación. La década de 1990 ha sido histórica para este país: el traslado de la capital a Berlín y los esfuerzos por equiparar la situación económica y social en ambas Alemanias han sido las dos tareas en las que el país ha concentrado sus energías.

En Alemania existen tres tipos de centros relacionados con el arte contemporáneo y actual: las denominadas Kunstverein, las Kunsthalle y los museos. Los tres han formado una tupida red de centros públicos en los que se hace un trabajo de gran interés.

2.2.2.1. Las Kunstvereiner. Nacieron en el siglo XIX ante la necesidad de mostrar que el arte podía no depender del Estado –y, así, convertirse en una exaltación de lo profano y de algunos rasgos nacionalistas– ni de la Iglesia, que los convertía en lugares de culto a lo sacro. Son organizaciones independientes, similares a agrupaciones o asociaciones, que funcionan sometidas a un estatuto de utilidad pública que garantiza la libre afiliación de sus miembros. Durante décadas dependieron de las cotizaciones de sus asociados y de la ayuda de determinadas fundaciones. Más recientemente, han recibido subvenciones públicas y el patrocinio privado.

Su programación se centra básicamente en la apuesta por artistas poco conocidos, muchas veces de la misma ciudad. Por regla general, no disponen de colección propia y su actividad se extiende más allá de las exposiciones a otro tipo de convocatorias de divulgación, formación, etc.

Su supervivencia es siempre difícil. En momentos de recesión económica, como el vivido a principios de la década de 1990 o el último período de crisis desde 2008, las cotizaciones de los asociados bajan, el patrocinio privado se tambalea y se retiran algunas subvenciones públicas. El resultado es la continua incertidumbre. En ocasiones, gracias a la presión de la opinión pública y la prensa, han conseguido aumentar notablemente las ayudas de los gobiernos regionales y locales (se ha llegado a alcanzar el 58% del presupuesto). Sin embargo, esto ha comportado la falta de libertad en la programación, teniendo muchas veces que centrarse en propuestas locales de irregular calidad.

En cierta forma, las Kunstvereiner son víctimas del esquema que ellas mismas han ayudado a crear: son la base de un sistema de arte compuesto por muchas otras organizaciones, por macroespacios y microespacios, museos y galerías privadas; su papel es, precisamente, trabajar desde el inicio, con artistas locales y asumiendo una buena dosis de riesgo, sin embargo, son las primeras en padecer la falta de recursos y la espiral de gastos que significan determinados proyectos de arte contemporáneo.

2.2.2.2. Las Kunsthallen. Son organizaciones públicas que dependen, por regla general, de la administración regional o local. A diferencia de las Kunstverein, se trata de centros totalmente profesionalizados, con un director, varios curadores, y el necesario personal técnico y administrativo.

La situación de cada una de las Kunsthallen es diferente. Algunas disponen de un edificio impresionante, notables recursos económicos y gozan de un gran reconocimiento nacional e internacional. Otras operan a nivel más regional y con una menor dotación económica. Algunas de ellas disponen de colecciones propias, que también muestran notables diferencias.

Pese a estas desigualdades, todas las Kunsthallen comparten una voluntad de programación basada mayoritariamente en exposiciones temporales de arte contemporáneo y actual, tanto individuales como de tesis. En ese sentido, su

programación es seguida con atención en toda Europa: algunas muestras han conseguido convertirse en referencias imprescindibles para cualquier estudioso del arte. Para ello disponen de equipos de curadores que ponen un especial acento en la investigación y en la generación de propuestas propias.

2.2.2.3. Museos en Alemania. Dependen de las tres administraciones: la local, la regional –los “Land”– y la nacional. Es importante señalar que los museos nacionales, dependientes directamente del Gobierno Federal, se hallan repartidos por todo el país. Es verdad, sin embargo, que la capital, Berlín, dispone de varios museos nacionales, sobre todo tras la reunificación.

Esta situación ha creado una circunstancia muy positiva: en una misma ciudad puede encontrarse más de un museo de arte. En el caso de Dusseldorf, por ejemplo, el Kunstmuseum depende de la administración local, mientras que la Nordrhein Westfallen es un museo regional. Por otra parte, la ciudad dispone de más de una Kunsthalle y algunas asociaciones que funcionan como Kunstverein.

La calidad de la colección de cada museo depende de muchas cuestiones: su propia historia, la ciudad en la que se encuentra, etc. Regiones con larga tradición de coleccionismo privado han conseguido algunas donaciones de particulares extraordinarias, es el caso de Berlín, con la colección Marx. La Hamburger Banhoff, sección de arte contemporáneo de la Galería Nacional, tiene su punto de partida en esta colección.

Además de la exhibición permanente de selecciones de su colección, los museos organizan exposiciones temporales. Algunas de ellas son de notable magnitud. De esta forma, los museos completan la red de instituciones dedicadas al arte en Alemania, junto a las Kunsthallen y las Kunstvereiner.

2.2.3. Reino Unido

En Gran Bretaña, el interés por los centros que se dedican al arte moderno y contemporáneo es bastante reciente. Hasta hace pocos años existía un escaso número de instituciones. Londres disponía de algunas con mayor o menor nivel de profesionalidad, pero ninguna de ellas alcanzaba el necesario grado de representatividad que exigía una ciudad de tal magnitud. Esta falta fue remediada con la inauguración de la nueva Tate Modern en el año 2000.

Durante la década de 1990, la implantación de una lotería nacional tuvo efectos inesperados. Por decisión del Gobierno, una fracción de los beneficios que genera este juego se dedica a las artes. La ópera del Covent Garden fue uno de los organismos más beneficiados. También lo fueron algunos centros de arte moderno y contemporáneo que se pudieron poner en marcha gracias a esta fuente de financiación. Debido al escaso tiempo transcurrido es muy pronto para valorar los resultados (inauguración de uno de los centros más esperados, BALTIC, en el Norte de Inglaterra).

Otro caso interesante es la apertura de una sede de la Tate Gallery en Liverpool, una ciudad con escasa tradición artística y baja inversión pública en cultura. Depende totalmente de la red que forman todos los museos Tate, compartiendo colección con Londres y con la tercera sede de St. Ives. Es de destacar que, aunque se esperaba recibir alrededor de 200.000 visitantes por año, en la actualidad visitan el centro más de medio millón personas. Así, Albert Dock, el antiguo almacén portuario en el que se encuentra la Tate Liverpool se ha convertido en un polo de atracción para un amplio público de todo el centro de Inglaterra, poblaciones industriales de escasa oferta cultural.

2.2.4. Estados Unidos

El caso de los EEUU es diferente al europeo. Tan sólo existen alrededor de una docena de museos nacionales, agrupados en torno a la Smithsonian

Institution en la capital federal, Washington. El Museo Hirshhorn es el único con una colección notable de arte moderno y contemporáneo. La National Gallery tiene una colección menor.

Es así como los museos y otras instituciones dedicadas al arte en los EEUU nacen casi exclusivamente a partir de la iniciativa privada. Todos dependen de un patronato, compuesto generalmente por personas interesadas en arte que, además de aportar ellos mismos los fondos para el funcionamiento del centro, se convierten en sus promotores incitando a otros a hacer lo mismo. El resultado es un complejo sistema de generación de complicidades que ha dado frutos muy positivos. Sin embargo, la escasa participación de apoyos públicos ha forjado un sistema muy vulnerable a la situación económica general, en la que los recursos dedicados al arte dependen de factores que le son externos.

Los museos estadounidenses disponen de nutridos equipos de curadores que realizan una intensa labor investigadora y de difusión. No es de extrañar, por tanto, que muchas de las posiciones y criterios más influyentes en arte contemporáneo –bien se hayan materializado a través de exposiciones o de publicaciones– provengan de curadores que trabajan en museos estadounidenses.

Esta red de instituciones está ampliamente repartida por el territorio. Si bien Nueva York concentra museos de gran interés, otras ciudades como Boston, Los Angeles, San Francisco, Houston, Miami y Chicago disponen de centros de primera línea. Esta situación permite también el surgimiento de extraordinarias instituciones en lugares tan inesperados como Atlanta, Columbus, Minneapolis o Dallas. Últimamente, destaca la ciudad de Los Ángeles, como nuevo motor de arte moderno y contemporáneo de los Estados Unidos[9].

[9] V8d. Apéndice Documental, DOCUMENTO XXV.

2.3. El contexto nacional

En los últimos años se han inaugurado en España un buen número de museos o centros de exposiciones de arte moderno y contemporáneo, bien diferentes unos de otros. Si hasta hace veinte años o treinta años nuestro país sólo contaba con unas cuantas instituciones pioneras –el Museo Español de Arte Contemporáneo en Madrid, el Museo de Arte Abstracto de Cuenca, la Fundación Joan Miró de Barcelona–, la situación ha cambiado. Las ciudades que disponían ya de algún centro han visto cómo su oferta se multiplicaba, mientras que otras como Alicante, Badajoz, Bilbao, Burgos, Castellón, Tenerife, Granada, Las Palmas, Santiago de Compostela, Sevilla, Valencia, Salamanca, León, Valladolid, Vitoria…, u otros ámbitos periféricos como Alcobendas, etc., han inaugurado un museo, centro u otra institución dedicada al arte moderno y contemporáneo.

De forma simultánea, algunas ciudades están siendo receptoras de franquicias de grandes, importantes o simplemente afamados (por su nombre) centros o museos. El Hermitage, Pompidou, Thyssent…, son ejemplos expansionistas, reclamos turísticos de lo que se apunta. Estos ejemplos merecen una llamada de atención, ya que una vez visitados, se advierte que sus contenidos son verdaderamente modestos, ya que son ocupados por los restos de sus colecciones respectivas. Sus propietarios han buscado y conseguido sedes que, financiados públicamente por los correspondientes ayuntamientos o autonomías y con inmuebles públicos o también financiados públicamente, consiguen tener lo menos importante de sus colecciones –tantas veces de escaso interés- a buen recaudo, en su seguridad y conservación, liberándolos de sus almacenes. Es decir, estas franquicias consiguen inmuebles y dinero, para los restos de sus colecciones abalados por su procedencia, por su nomenclatura. La tentación es grande, pero es necesario medir las cosas y sus consecuencias, especialmente a lo que los contenidos conciernen y al carácter sustitutivo de ello, porque es delicado quitar o eliminar posibilidades reales de crecimiento y modernización de las propias instituciones, para que arriben otros

proyectos cuanto menos discutibles y que generan desproporción. Hecha esta necesaria aclaración, volvamos a los museos y centros españoles para enmarcar el contexto nacional.

2.3.1. Museos y Centros de Arte de España.

No vamos a entrar en exceso en lo que atañe a la historia del museo de arte moderno y/o contemporáneo en España, porque, entre otras cosas, hay abundante bibliografía. Anotar simplemente que antes de la Guerra Civil había en el país cuatro museos de arte moderno (Madrid, Barcelona, Lérida y Bilbao), consolidado alguno con el franquismo. Interesante fue el de Madrid sobre todo en los cincuenta y sesenta (Fernández del Amo, Chueca). Durante el primer cuarto de la dictadura, el "apoyo oficialista" fue elocuente, errático, ineficaz y plenamente manipulado de cara a la galería y para su propia gloria, estrategia que tenía su mirada puesta fuera del país (Bienal de Venecia, exposiciones, etc.), como publicidad renovadora de ficción. Museísticamente, el ejemplo de todo ello se focaliza en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid explicado por Jiménez-Blanco. La confusión general era clamorosa en todos los sentidos y simplemente, muchas de aquellas cuestiones fueron arrastradas hasta el último cuarto del siglo XX, tics y aprofesionalidad que se dejaron sentir en el panorama general de los museos españoles, sobre todo de los periféricos que no existían objetivamente considerados.

Con la democracia, la confusión fue importante, continuada, con cambios legales, destitución tras destitución, etc., con un excesivo intervencionismo político, con la injerencia como *leit motiv* de funcionamiento y pensamiento. Todo ello se deja sentir en el propio patrimonio artístico… Que el país ha evolucionado consistentemente y para bien en todos los sentidos, no hay duda, donde la paulatina profesionalización es una constante, pero también afloran tics involutivos de politización de la cultura. La década de los ochenta y, después, de los noventa, son claves, de forma pública (MNCARS, y el desarrollo de museos y centros periféricos, etc.) y privada (March, Caixa,

Mapfre, etc., así como desarrollo del mercado a través de ferias como ARCO y galerías, etc.). Se trata, genéricamente, de una obligada puesta al día.

“Entre la euforia y crisis (1992-2015)” es como Marzo y Mayayo titulan su capítulo cultural-artístico de la España de ese momento. Justamente eso. Comienzan a aflorar centros y museos en moda conocida: “Lluvia de museos de arte contemporáneo” titulaba un artículo un periódico de tirada nacional a la situación de los noventa. Muchos de arte contemporáneo, pro también otros de moderno y contemporáneo, algunos, muy pocos, de arte actual, y todos con ya dosis obligadas de profesionalidad. Todo el mundo quería tener su museo, su centro. Es la época floreciente de la creación de infraestructuras ayudado por el sistema autonómico español y momentos modales.

Algunos de estos museos y centros dedicados al arte moderno, contemporáneo y actual –el MAS lleva diferenciando estos tres conceptos artísticos desde hace más de quince años, cuestión que justamente el mundo museístico anglosajón lleva haciendo desde hace algo más de cinco-, inaugurados en España en las dos últimas décadas son los siguientes:

a) Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, CAAC, en Sevilla. Dedica sus salas al arte moderno y contemporáneo en general y su colección proviene fundamentalmente de los fondos del extinto Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.

b) Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM, en Las Palmas. Depende del Cabildo Insular de Gran Canaria y tiene una línea de trabajo basada en la tricontinentalidad: Europa, África e Iberoamérica, además del arte moderno y contemporáneo canario del siglo XX.

c) Centro Galego de Arte Contemporànea, CGAC, en Santiago de Compostela. Además de su programa de exposiciones temporales, posee una colección internacional que se inicia en los años sesenta,

ocupándose en particular del arte gallego actual. Tiene en depósito la Colección Arco de Arte Contemporáneo.

d) Fundació Joan Miró, en Barcelona. Esta institución, además de conservar y promover la obra de Joan Miró, desarrolla un extenso programa de exposiciones temporales de arte contemporáneo excelentes.

e) Fundació Pilar y Joan Miró, en Palma de Mallorca. Alberga la colección del legado Miró y celebra pequeñas exposiciones temporales.

f) Instituto Valenciano de Arte Moderno, IVAM, en Valencia. Está centrado fundamentalmente en la difusión y revisión del arte moderno y contemporáneo del siglo XX, y en los clásicos de las vanguardias, en particular.

g) Museu d'art Contemporani de Barcelona, MACBA. Además de su programa de exposiciones temporales, presentó su colección –que parte de los años cuarenta– con los fondos procedentes del Ayuntamiento de Barcelona y de la Colección Riera, adquirida por la Generalitat. A éstos hay que añadir las obras depositadas por la fundación privada que, junto con el Ayuntamiento y la Generalitat de Cataluña, integra el Consorcio Rector del Museo, obras fundamentalmente de arte internacional a partir de los años sesenta. Se trata, en suma, de un museo de arte moderno y contemporáneo.

h) Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, MEIAC, en Badajoz. Como indica su nombre, basa su línea de programación y de adquisición en los maestros extremeños del siglo XX y en el arte portugués e iberoamericano de los años ochenta y noventa. Luego, es a su vez un museo de arte moderno y contemporáneo.

i) Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MNCARS, en Madrid. Es el museo nacional de arte moderno y contemporáneo del siglo XX Y XXI (parte de 1881, año de nacimiento de Picasso). Anualmente presenta un programa de más veinte exposiciones temporales en su sede y en los Palacios de Velázquez y de Cristal en el Parque del Retiro.

j) Museo Guggenheim de Bilbao. Además de los fondos de arte internacional moderno y contemporáneo del siglo XX, pretende enfocar su colección hacia el arte español en general y vasco en particular, de los últimos años.

k) Fundació “la Caixa”, que en los últimos veinticinco años ha creado una importante colección de arte moderno y contemporáneo nacional e internacional, que se instala en los nuevos centros de arte de la institución en Barcelona y Madrid, además de presentar un programa de exposiciones de arte moderno y contemporáneo nacional e internacional en ambas urbes. Ejemplo son las varias exposiciones que el MAS coorganizó con la Fundación tanto en el propio MAS como en el Mercado del Este en los últimos años, fundamentadas en su magnífica colección que ha sido desarrollada esencialmente por María Corral y Nimfa Bisbe.

l) Otros. De más reciente creación son otras muchas instituciones o ámbitos, unos museos, otros centros, otros sólo ámbitos expositivos de producción y exposición de obra…, todas en pleno y excelente funcionamiento, como son el Artium de Vitoria, el MUSAC de León, el TEA de Tenerife, el Patio Herreriano de Valladolid, el Centro de Arte de Burgos (CAB), el Centro de Arte Alcobendas, el Santa Mónica de Barcelona, El Matadero de Madrid, Centro de Arte Dos de Mayo, DA2 de Salamanca, Fundación César Manrique, La Casa Encendida de Madrid, Museo Picasso de Málaga, Es Baluard de Palma de Mallorca, CAC de Málaga, MARCO de Vigo, Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, Centro Cultural Montehermoso, Fundación-Museo Jorge Oteiza,

Fundació Antoni Tàpies, el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, la Sala Rekalde de Bilbao, La Gallera en Valencia, el Palacio de los Condes de Gabia en Granada, la Tecla Sala de Hospitalet, el Espai d'art Contemporáneo de Castellón, etc. Algunas se han tambaleado e, incluso han desaparecido (La Conservera de Murcia).

2.3.2. ADACE. Los directores de estas instituciones, profesionales, los que así lo son de acuerdo a su formación, trayectoria y conocimiento, se agrupan actualmente en lo que se denomina Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España (ADACE). Recientemente, y tras un proceso organizativo previo, se ha constituido ésta Asociación impulsada e integrada por directores de museos y centros de arte contemporáneo españoles. La idea que persigue ADACE es la de aglutinar a los profesionales de este importante sector de la cultura de cara a establecer un foro de reflexión acerca de los museos y centros de arte moderno y contemporáneo en nuestro país, sus funciones y objetivos, sus métodos y herramientas de trabajo, su dependencia y autonomía en la planificación de las actividades, sus fuentes de financiación, así como para disponer de una voz colectiva que se haga oír ante cuestiones que, por pertenecer al ámbito público de las artes y su servicio, puedan ser de interés general.

Tras años de promoción del sector del arte contemporáneo y actual en España –se incluye desde luego el moderno-, se puede decir que algunas de las graves carencias y limitaciones heredadas de etapas anteriores en las que predominó la desatención y la falta de interés por parte de los responsables gubernamentales comienzan a resolverse. Aunque todavía queda mucho por hacer, el paso dado durante el último cuarto de siglo no es debido a ningún fenómeno coyuntural, de naturaleza pasajera, sino al puro y simple cumplimiento de unos deberes culturales cuyo primer impulso correspondía a la esfera de lo público y que han sido largamente postergados para una sociedad que, por desarrollo e historia, tenía derecho y demandaba unas infraestructuras públicas y privadas más abundantes, variadas y sofisticadas.

Y si bien es cierto que, el Estado y el sistema autonómico debe continuar su tarea de redistribución de la riqueza cultural, no menos cierto es que se está entrando en otra fase en la que el protagonismo pasa a corresponder a una mixtificación profesional / colectivos sectoriales. En momentos anteriores la escena pública ha estado dominada por la presencia y autoridad exclusiva de fuertes personalidades individuales dentro de cada sector, ahora se debería entrar en una fase en la que el protagonismo pase a corresponder a una mixtificación de instancias, sin perder un ápice el grado de profesionalismo al que se ha llegado, que era y es absolutamente imprescindible. Sin mezclar la opinión y la valoración, lo aficionado de lo profesional, sí es importante e interesante saber mixtificar ambos territorios, complementarlos, de cara a la mejora general de todo, sin involuciones y siempre diferenciando el *arte* del *mercado del arte*, la opinión de la valoración. En definitiva, está dejando de ser importante el qué opina quién por razón de la preeminencia personal que ocupa, la cual, por justificada que esté, no deja de ser una preeminencia individual con lo que de intereses particulares puede llevar adherida, para ser decisivo el qué busca y cómo pretender alcanzarlo el conjunto de profesionales que interviene en ésta o en esa parcela de la Institución-Arte.

Fruto de este sutil pero importante evolución, se está viendo cómo los profesionales de cada especialidad están organizándose en entidades y asociaciones que les aglutinan y en donde la voz individual es escuchada y tenida en cuenta para dar lugar, junto a otras, a una voz colectiva. Así, en los últimos tiempos diversos sectores de la cultura, en particular de las artes visuales o audiovisuales y su difusión, han creado sus propias organizaciones sectoriales, como la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales (UAAV), la Asociación de Críticos y Comisarios de Arte (ACCA), el MAV, el IAC…. De forma paralela a los estos procesos, tras un periodo de debate y reflexión de dos años, ADACE se ha constituido para la mejor estructuración del sector desde la responsabilidad de museos y centros de arte moderno y contemporáneo.

Entre los objetivos generales, definidos por los Estatutos de la Asociación, de ADACE, se encuentran los siguientes:

- Propugnar el reconocimiento de la museología como actividad profesional especializada.
- Fomentar el permanente perfeccionamiento de sus miembros, de acuerdo con la evolución de las técnicas y necesidades museísticas. Establecer criterios para la formación de los futuros profesionales.
- Asesorar y cooperar con los organismos nacionales e internacionales en el desarrollo y cumplimiento de la legislación relacionada con la museología y los museos.
- Ofrecer a los organismos titulares de los museos y centros de arte propuestas y estudios tendentes a la mejora de la actuación de los profesionales y sus condiciones de trabajo.
- Difundir, a través de los medios de comunicación social y de los medios propios que la Asociación establezca, la situación de los museos, y recoger las opiniones y sugerencias de los usuarios acerca de su funcionamiento.
- Establecer un código deontológico de la profesión.
- Actuar como foro de análisis y debate crítico sobre el estado del arte moderno y contemporáneo y su mediación.

Abierta a la incorporación de los profesionales del sector que se sientan interesados en compartir los mismos objetivos estatutarios y planteamientos museológicos acerca del arte moderno y contemporáneo en España, ADACE se ha convertido en un positivo y eficaz instrumento de trabajo y colaboración para las entidades en las que trabajan sus asociados, así como para los responsables de quienes dependan dichas instituciones (las personas y profesionales que componen esta asociación están recogidos en su página web). Es decir, en ADACE se concita todos los museos españoles de arte moderno y contemporáneo a donde se eleva y discute todo lo relativo a las necesidades, situaciones, problemas…, de los mismos.

Por ejemplo, en la última reunión de febrero de 2017 se habló con detenimiento de varias cuestiones que están aconteciendo en el panorama museístico español: politización de la cultura y politización de los museos, la manipulación de la divulgación, involución en la gestión, discernimiento entre política y profesión, educación formal y no formal en los museos, sistema educativo artístico español, museo como servicio público, museo/arte/mercado artístico…

Museo	Ciudad	Habitantes	Superficie total m2	Superficie colección m2	Superficie temporales m2
MEIAC	Badajoz	122.000	5.000	1.500	2.000
MBA	Castellón	155.000	12.500	6.000	500
CGAC	Santiago	90.000	7.719		2.000
PatioH.	Valladolid	335.000	7.200*	2.725	1.410
MARCO	Vigo	291.000	10.007		
Artium	Vitoria	215.000	13.000	5.300	2.500

Tabla comparativa de algunos museos de arte moderno y contemporáneo españoles

*Dato relativo a sus ámbitos expositivos

2.3.3. Conclusiones parciales.

En los últimos años se han venido inaugurando otros museos de arte moderno y contemporáneo en el territorio español. Algunos han sido ampliaciones o renovaciones de instituciones que ya estaban en funcionamiento y que partían de una colección preexistente (como el MAS de Santander u otros de Girona, León, Palma de Mallorca, Pamplona, Tenerife, Vigo, Vitoria y Valladolid), si bien, con conceptos diferentes. Valladolid, por ejemplo, abrió su Museo Patio Herreriano, de arte moderno y contemporáneo, y lo hizo con la Colección de Arte Español Contemporáneo cedida en depósito permanente por la Asociación de Amigos del Arte Contemporáneo de Madrid, conocida anteriormente como Amigos del Centro de Arte Reina Sofía. Posteriormente se ha ido multiplicando y evolucionando en todos sus campos.

Cada una de estas nuevas instituciones han asumido diferentes roles, también con diferente fortuna, dependiendo en cada caso de factores muy relacionados con sus propias circunstancias: existencia previa de infraestructuras, la historia propia de la región en la que se instala, las ambiciones y las capacidades de la administración responsable, el contexto de la ciudad donde se radica… Algunos de estos museos, centros o espacios han conseguido consolidarse y merecen el respeto de la comunidad artística, otros arrastran crisis crónicas que cada vez se hacen más difíciles de superar.

En resumen, se evidencia que es imprescindible asimilar las experiencias foráneas. Resulta obvio que la situación en nuestro país es diferente a la de Francia, Alemania, el Reino Unido o los Estados Unidos, sin embargo, existen algunos referentes ineludibles.

Una primera conclusión es la necesaria descentralización que se vive en esos cuatro países. Pero sobre todo, la primera y gran conclusión es, ante todo, el cuidado de lo propio, con el mimo de la singularidad o singularidades de cada sitio. Pese a que pongan mayor o menor acento en sus respectivas capitales, en todos ellos existe o se está desarrollando una red de centros que llevan el arte moderno y contemporáneo a todas las regiones del país.

Otra conclusión sería que un nuevo museo dedicado primordialmente al arte moderno y contemporáneo en España debe combinar las funciones otorgadas a cada una de las tres instituciones alemanas: investigar con riesgo y trabajar en el ámbito local (Kunstverein), preparar interesantes exposiciones (Kunsthalle) y crear buenas colecciones (Museos). Y, por último, destacar la imprescindible excelencia en conocimiento que debe tener el centro. Es decir, el deber de trabajar como museo de autor, con personalidad propia.

3. Franquicias, marcas y mitos.

La moda de las franquicias invita a una sutil reflexión preliminar. La tentación, política, –mucho antes que museológica, museográfica, museística, social,

pública, educativa o de otra índole- es grande, por cuanto tener u obtener marcas de tronío (Thyssen, Museo Ruso, Pompidou, Guggenheim…) es un reclamo nacional / internacional que a todo poder encumbra cuando no obsesiona. Antaño, la obsesión pasaba por tener una infraestructura museística importante, que, con su posterior trabajo, estuviera bien situado en sus diversos contextos (nacional, internacional, menos local / autonómico).

Fue el caso de Valencia en su día, en sus tiempos, fundamentalmente en los noventa. Su IVAM fue todo un justo y magnífico referente a nivel nacional y europeo, con su nuevo edificio. Al poco tiempo, los responsables políticos valencianos se pusieron manos a la obra y afloraron otras infraestructuras –muchas diseñadas y levantadas por Calatrava- que hicieron de Valencia "un ejemplo a seguir" por parte del poder político nacional o de otros poderes políticos españoles, sobre todo locales. El tiempo demostró que aquello era "pan para hoy y hambre para mañana" desde todos los puntos de vista. Se generaron unas infraestructuras de una absoluta torpeza museográfica (Museo de las Ciencias y Tecnología), inservibles. Dinero público mal tratado y sin profesionalidad. Volviendo al IVAM, es importante decir que funcionó brillantemente bien hasta un momento en que su politización le llevó al más absoluto caos, patronato incluído. Ahora intenta levantar la cabeza poco a poco, intenta retomar lo que nunca debió dejar de ser, cuando estaba en manos de profesionales, pensado, trabajado y dirigido con sentido.

Y suele suceder justamente esto: se toma una ciudad como ejemplo de…, para ser espejo, algo así como la aplicación política en materia cultural sobre el soporte de un concepto especular. Ahora le toca el turno a Málaga, rica y dinámica ciudad andaluza de un millón de habitantes, con un entorno turístico-comercial poderoso que se desparrama por toda la costa provincial. Veremos un poco más adelante su auténtica realidad (dejamos aparte lo que denominamos el *Mito Guggenheim en Santander*).

El Guggenheim ha sido la principal marca expansiva desde siempre en el mundo de forma medida, comedida, estudiada. El Guggenheim Bilbao ha sido

el elemento transformador de una ciudad que entonces era decrépita. No creemos que exista otro ejemplo en el mundo que concite todos los elementos para poder hablar de transformación, con rigor. Sin duda, el turismo que genera este museo en Bilbao es brutal. Se va a verlo y punto. Es casi imposible que pueda suceder algo similar a esto, por el poderío mismo de dicha franquicia, su continente y contenido, su formidable e incuestionable marca poseedora de una formidable envoltura.

De alguna manera, el Guggenheim pone de moda el carácter expansionista de una marca, si ésta vale la pena, con la inversión económica local, regional, autonómica a donde llega la misma, de forma estable, permanente o temporal. Con el nuevo milenio, otras marcas se plantean su expansión, para poder obtener réditos económicos, sedes inmuebles y exportar los restos secundarios o terciarios de sus colecciones. El reclamo es en realidad la marca, y marca que hará de reclamo fundamentalmente para visitantes potenciales no autóctonos, como modo de atraer turismo externo.

Málaga se convierte así en el "ejemplo a seguir" actual, con el encuentro de marcas: Thyssen (con sedes también en Andorra y en Barcelona), Pompidou, Museo Ruso…, sedes asociadas sufragadas con dinero público del propio ayuntamiento, con extraordinarios y millonarios presupuestos, en sedes normalmente temporales: si a las marcas no les son otorgadas esas suculentas cantidades económicas, no pasa nada, "nos vamos ya que habrá otros sitios a donde recalar". Esta es la actual política de las marcas, de las franquicias, de los reclamos. Normalmente, estas instituciones llevan sus colecciones menores, de muy relativo, poco o escaso interés a estas subsedes asociadas, ya que lo que prevalece es la marca, lo que algunos han denominado inteligentemente los *McMuseos* en término acuñado por Fernando Castro.

No es comparable al trabajo que se está haciendo, de momento, en Santander y en concreto con la importación de una sede asociada del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS/AL), que es necesario defender con toda intensidad. Esta sí que es una oportunidad única, porque, además de importar

una muy importante marca, como es el Reina Sofía, una de las tres grandes instituciones en su sector, lo quiere hacer con un sentido y un contexto cuidado. Va a depender del proyecto que finalmente se realice, proyecto museográfico por hacer, pero la cuestión es que su sede ubicada en el edificio del Banco de España sea sede del Reina Sofía para llevar a cabo dos exposiciones anuales importantes y, a la vez, enclavar allí el rico y formidable Archivo Lafuente (AL), para que éste no salga de Santander y puedan venir investigadores de Europa y del mundo a consultar y trabajar. Las muestras organizadas –clave de este asunto- siempre estarían iluminadas con documentación del AL. Esto ya no es una marca por tener marca. Es otra cuestión con un contexto y contenido específicos.

Hecha esta vital maridación, deseamos continuar con el PMMAS2018/2019. Pero estas reflexiones nos son útiles para que no olvidemos que es necesario cuidar lo propio, apoyarlo con esfuerzo y rigor, máxime si lo propio funciona a pesar de todo. De acuerdo a ello, tiene sentido que el Ayuntamiento de Santander deba apoyar a sus instituciones, a las instituciones que son de titularidad municipal –el MAS, la Biblioteca Municipal, la Biblioteca Menéndez Pelayo-, solucionar sus carencias y problemas. Sólo después, o de forma simultánea, se debería plantear importar otras ofertas, siempre y cuando éstas tengan personalidad propia, se integren en la singularidad de su urbe.

Capítulo 2

MAS

Museo de Autor
Definición
Objetivos generales

Historia, evolución
y situación actual

1. El MAS, definición y objetivos generales

El MAS, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria es una institución pública permanente, sin fines de lucro, al servicio de su sociedad –local y autonómica- y de la sociedad, abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde su patrimonio artístico y cultural con fines de estudio, educación y recreo de acuerdo a sus singularidades.

El MAS es una entidad fundada por el Ayuntamiento de Santander el 6 de febrero de 1908 y que desde entonces ha evolucionado desde un museo generalista en la primera mitad del siglo XX (prehistoria y arqueología, etnografía y etnología, historia natural y bellas artes), a un museo ya especializado en la segunda mitad del siglo XX (Museo de Pinturas y Museo de Bellas Artes), a un museo de arte de pensamiento y acción especializado desde finales del siglo XX y hasta la actualidad (Museo de Arte Moderno y Contemporáneo así como actual, nacional e internacional)[10].

El MAS es de titularidad municipal (Ayuntamiento de Santander) -integrado a su vez en un Consorcio con la correspondiente Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, de cara a su ampliación, crecimiento y desarrollo de continente, a través de los inmuebles colindantes, y con la propuesta suma de sus colecciones artísticas, preservando sus propiedades-, lugar de encuentro, ámbito de conocimiento y pensamiento, creación y discurso, cuyo objetivo general y primero es promover el conocimiento de arte moderno, contemporáneo y actual, el acceso del público al arte moderno, contemporáneo y actual, nacional e internacional en sus diversas manifestaciones y favorecer la comunicación social de las artes plásticas, visuales, audiovisuales, de nuevas tecnologías y sonoras; todo ello de acuerdo a su especialización, de acuerdo a un compromiso público y social con la sociedad y el arte –su testimonio, su historia y, especialmente, su presente y su futuro, de la que es

[10] Vid. Apéndice Documental, DOCUMENTOS IV y XXIV.

partícipe en su consolidada evolución-, siendo periférico, cuya esencia descentralizadora e integradora, intemporal y trasversal, constituyen las señas de su propia identidad y personalidad, siempre alternativa a los modelos existentes.

El MAS es, en definitiva, un lugar de encuentro (sujetos, objetos, espacios, tiempos), es una heteretopía (Foucault), que planea narrativas e, incluso, inventa historias excéntricamente multidireccionales para provocar experiencias de conocimientos y de aprendizajes. Todo ello es algo intrínseco a la modernidad teniendo como referentes objetos que pueden plantear, intrínseca y extrínsecamente, enunciados y fenómenos, en rica duplicidad siempre en movimiento, en resonancia.

El MAS es, pues, una caja de resonancia inmaterial que supera muchos límites, extrema las tensiones entre el carácter instrumental de la obra y su autonomía, generando inestabilidades, cambios o evoluciones contra la convención y lo conservador, comprometiéndose en la apertura de nuevos horizontes. Se trata, de mantener ese pulso siempre inconcluso, cuestionándolo todo, incluso los significados pasados que el propio tiempo hace evolucionar provocando un aprendizaje del presente. El museo, el MAS, va y ha de ir mucho más allá del propio contenido estético de la obra y de la admiración hacia su creador, el artista; ha de provocar en el visitante y en el espectador un sentido crítico diferenciador y transversal, con la propia transversalidad, alejado de lo lineal y de lo estanco, incluso de la propia historia, de las canonizaciones que ésta plantea o cree demostrar. En este sentido, siempre nos ha gustado el concepto de una de las series pictóricas de Juan Uslé, la de los *Rizomas*, concepto particularmente aplicable a un museo moderno e inquieto, al MAS en definitiva, postulando la multiplicidad de lecturas, una y otra vez, apelando a la conciencia del visitante, a su sentido crítico, a su imaginación, histórica o crónica. El museo, el MAS, plantea y ha de, pues, plantear esa multiplicidad, esa fragmentación, controlando que el canon, la academia, la jerarquización no se erijan en bastón de mando museográfico, en pos de la riqueza yuxtapuesta y su complejidad. No significa dar la espalda a la propia historia, si no de abrir de

par en par esa ambivalencia, sobre todo de tiempos, pasado y presente, relación siempre compleja, trasladándola hacia la diferencia y discontinuidad, aportando nuevas alternativas de significantes y significados, excéntricos. Y este es un concepto –el de excentricidad- que el MAS lleva defendiendo y trabajando ya desde finales del pasado siglo, que se marida al de ambigüedad en la línea más revolucionaria de Warburg o Benjamin, así como más alejados de la estanqueidad mística y sentimental, ordenada, de Gombrich.

Como veremos en la colección y expocolección, ya no proceden desarrollos horizontales, enciclopédicos, clásicos, académicos, canónicos…, tal y como venimos haciendo desde hace muchos años Entre otras cosas porque el propio contenido de la colección lo impide –no es enciclopédica ni quiere serlo, ni puede afortunadamente- y empeñarse, empecinarse en ello es un sinsentido. Luego se han de plantear y cuestionar la vida del mundo a través de ella, la colección, en forma de relatos, basados en la transversalidad reflexiva y crítica; luego el MAS se erige y ha de seguir erigiéndose en un narrador (Benjamin) que plantee un libre aprendizaje activo, sin adoctrinamientos pasivos, en reto a su vez interactivo constante y habitual, conociendo y controlando los contextos.

El MAS ha aflorado y aflora como un creador más, obligado y necesario. Pero y lo que es más importante, y claro está, que ello incluso exige que el visitante participe de forma activa, se involucre en la colección y sus propuestas, narradas o por narrar, se convierta en otro narrador y aporte sobre el aporte, en cadena inconclusa de conocimiento y aprendizaje, solapamiento multicolor, en constante sana tensión. El MAS redescubre, el visitante re-redescubre sin vuelta atrás o revisitando, aportando nuevos significados, innovando. Es el baile de la historia, un claro giro rizomático, discontinuo, solapado, yuxtapuesto, en constante reinterpretación, acumulación de historias, de microrrelatos y relatos, de fragmentos, mosaico de teselas, donde la innovación es perpetua ya que se abren otras posibilidades a priori impensables, actualización de la modernidad sobre supuestos contextuales diferentes.

Es esta continua transformación y metamorfosis la que al MAS siempre le ha interesado, focalizando todos sus esfuerzos, de acuerdo a sus posibilidades, en ofertar más puertas de entrada y salida de un formidable y divertido laberinto. Evolución y no cambio, denuncia y ruptura, dislocación, utopía, distopía y realidad, donde la élite y lo popular se penetran inclusivamente, generando contrapuntos y contrastes, melodías con sus claves silencios en pos de nuevas elaboraciones de conocimientos y con ellos, génesis de experiencias.

Estas son algunas de las claves de trabajo por las que el MAS lleva transcurriendo en su trabajo durante el último cuarto de siglo acorde su transversalidad. Los siguientes capítulos museográficos, artísticos y creativos tienen y han de tener esa misma versatilidad y esa constante renegociación en su reflexión. Es decir, en ser en todo caso un Museo de Autor, con su propia y plena identidad, en perpetuo desvelamiento.

Estos criterios y conceptos de trabajo han sido aplicados en el MAS, tanto en sus expocolecciones como en exposiciones temporales. En concreto, comenzó a trabajarse decididamente en 2002 con la exposición inaugural de la planta sótano del Mercado del Este titulada *alma del norte*. En 2003 lo continuamos ya con la nueva expocolección del MAS o colección permanente bajo el título de *¿Sin Límites?*, que también constituyó una revolución y una sorpresa. Una vuelta de tuerca tuvo lugar con otra nueva expocolección titulada *Travesía, inconclusa*. En todos los casos, la referencia fue y es el *Fernando VII* de Goya. Curiosamente, años después a ese 2003, entre finales de la década y principios de esta, afamados museos del mundo comenzaron a trabajar con análogos criterios revolucionarios. Por ejemplo, el Reina Sofía inaugura su nueva colección permanente en 2011, partiendo de grabados de Goya de la serie de los Desastres; o el propio Museo del Prado lleva trabajando desde hace cinco años con estos criterios; pero también la National Gallery de Londres, el Metropolitan de Nueva York, el Hermitage de San Petersburgo, el Guggenheim de Bilbao, etc., lo hacen desde 2010-2012. Si bien no nos hacía falta esta confirmación corporativa, fue y es una satisfacción que ésta comprometida apuesta fuera espontáneamente corroborada. Y no solamente

esto, si no que el departamento de Hispánicas de la Universidad de Berkeley hace un informe sobre el MAS por el interés que le suscita estos conceptos de trabajo. En todo caso, y como siempre venimos diciendo, todo está inventado, porque en el fondo no deja de ser una reconversión de postulados ilustrados, salvando las distancias y contextos, naturalmente.

Para la consecución de los objetivos profesionales y técnicos, narrativos, señalados –razonables, pragmáticos, ambiciosos, pero sostenibles-, el MAS desarrolla como algunas de sus actividades principales:

a. La exhibición de sus colecciones en condiciones adecuadas a su contemplación y estudio, garantizando la protección, conservación y restauración de sus bienes artísticos y culturales.

b. El crecimiento y desarrollo patrimonial en propiedad/depósito de su colección de arte moderno, contemporáneo y actual, nacional e internacional (planteando ser un referente museístico nacional e internacional de arte moderno y contemporáneo con una específica personalidad y un compromiso acorde las posibilidades reales con que se cuentan; y también con especial atención sobre las generaciones del nuevo milenio y del futuro, su talento y calidad).

c. El desarrollo de programas de exposiciones temporales y eventos de arte moderno, contemporáneo y actual, nacional e internacional.

d. La realización de actividades de divulgación, de formación, didácticas y de asesoramiento, científicos y técnicos en relación con sus contenidos.

e. El establecimiento de relaciones de colaboración y formación con otros museos, universidades, fundaciones, centros e instituciones culturales, nacionales o extranjeras, públicos y privados, para favorecer el intercambio de conocimiento y experiencias, y para

organizar conjuntamente con ellas eventos y exposiciones temporales, y otros proyectos artísticos y culturales.

f. El establecimiento de relaciones de colaboración y formación, con coleccionistas privados y particulares, de plena integración de contenido, con activa participación e integración de funcionamiento.

g. El desarrollo de programas científicos y de investigación, foros de reflexión y debate, junto con la elaboración, edición y publicación de ediciones, catálogos y monografías.

2. El MAS, su historia y evolución (1908-2017)

2.1. Una breve historia del MAS

Para abordar una historia y evolución del MAS, conviene situarse en el entramado artístico de la ciudad de Santander y de la región de Cantabria y, por ende, en el del museo. Primero en el del artista y después en el territorio en donde se desenvuelve. Para, a continuación, proponer un planteamiento patrimonial reflexivo y de conocimiento en donde se cuide al creador, sacando lo mejor de él, para sorpresa de los demás y el resto. Se trata de un planteamiento que, no siendo nuevo –todo o casi todo está inventado-, hace que la institución siempre aflore una y otra vez –síntoma de que está vivo- con un nuevo y decidido compromiso, cuya trayectoria evolutiva ya está fundamentado en un tiempo de años (luego, en modo alguno, se parte de cero).

El museo ha vivido por y para el artista cántabro de forma exclusiva hasta 1989, de ahí que parezca imprescindible dedicarle atención a su perfil. Su casi perpetuo interés por estar conectado con lo de fuera o lo de más allá, nos invita a que la institución gire hacia esos territorios nunca extraños. Esta es una primera y fundamental razón a través de la cual el MAS tenía que evolucionar

(primero entre 1978-1983, después desde 1990-). De otra forma, la institución se quedaría abocada a su propia epidermis, a su terruño, a su roca –ni siquiera islote-, en donde vivir como si el mundo, el resto, no existiera, perdiendo así una de las esencias del arte en general.

De aquí parte una reflexión del estado de la situación del museo santanderino hace ya más de veinticinco años. El museo tenía dos opciones. Quedarse en donde estaba y como estaba, en lo local y regional. O evolucionar con realismo e inteligencia, comprometido en sus contextos: el propio local y regional, el nacional y el internacional, el suyo simultáneo y el de otras ramificaciones, contemporáneas y también actuales sostenibles novomilenarias.

2.1.1. La *trans-formación* cosmopolita del artista cántabro del siglo XX.

El artista cántabro ha sido el único y exclusivo protagonista del Museo Municipal de Santander desde su nacimiento y hasta la última década del siglo XX. Efectivamente, con el nacimiento del Museo Municipal de Santander –bajo la primera nomenclatura oficial de *Biblioteca y Museos Municipales*- en los inicios del siglo XX (6 de febrero de 1908), se pretendió cuidar exclusivamente el talento cántabro, al artista de la tierra y su obra.

Si cabe, sí se puede decir que Cantabria ha tenido la suerte de contar con un talento artístico-creativo singular desde mediados del siglo XIX, más de una centuria siendo la más intensa en cuanto a las artes plásticas o audiovisuales se refiere, en realidad, su profesionalización. Todos sabemos que esa intensidad es una realidad, por muy leve que sea –de entrada- la mirada hacia los adelantos científicos, tecnológicos, a sus acontecimientos, al talento intelectual..., que van a incidir directamente en el arte. Incluso hacen que éste vaya ya por detrás de todo lo demás. El siglo XX, en general, supera con creces cualquier valoración que se lleve a cabo, especialmente si se compara al resto de la suma de todos los siglos anteriores de la era cristiana; en Cantabria posee su particularización. Viene a erigirse en el siglo de la

democracia del intelecto, aunque a su vez sea también la centuria de los mayores errores y horrores.

Todo va a influir en el arte, como público instrumento de protesta, de ruptura, de choque o de mera narración. Como consecuencia de esa democracia del intelecto, en arte se asiste a una democracia plástica sin parangón cuyo territorio definitivo lo encuentra en el cine, primero, y en la música moderna de la segunda mitad del siglo XX, después y simultáneamente. Si al principio el arte transitaba con plena simultaneidad respecto a las diferentes sorpresas científicas y de otros acontecimientos, con el tiempo perderá el ritmo para ir siempre a remolque, de acuerdo a una superación acumulativa de la ciencia sobre las artes, su apropiacionismo, tal como defiende Roger Scruton. De todas formas, siempre ha tenido un ritmo plenamente comunicativo, tendiendo hacia la aceptación de su existencia, al llegar a autoproclamarse como un medio de comunicación más para llegar a ser un discutible espectáculo.

Estas y otras ideas van de la mano de las reflexiones que, por ejemplo, vierte Barzun, acerca de la *notable muerte* que tuvo lugar durante la Primera Guerra Mundial -la *muerte del ignorante*-, a partir de la cual, nada ya iba a ser igual. Scruton tiende hacia ese sentido acumulativo. Danto lo fragmenta, señalando el año de 1964 como el inicio de la era posthistórica, tras proclamar la muerte del arte. Brockman habla de una *tercera cultura*, acerca de un nuevo tipo de filosofía impuesta por físicos y biólogos. O las más recientes, amplias y de diversa índole, como las teorías de Florida, ya en declive y puestas en solfa por el propio autor.

Sin perder de vista estas grandes y generales premisas, cuando volvemos la mirada a las artes plásticas de Cantabria del siglo XX, vemos con palpable claridad que parten de una muy reciente tradición, si así pude ser denominada. ¿Qué pretendemos mostrar, pues, con esta introducción?: tratar de apreciar si el artista cántabro del siglo XX es cosmopolita y/o moderno, si vive la rabiosa actualidad artística y la hace suya, si recibe y ha abrazado la asunción de influencias y, en su caso, referencias..., frente al artista tradicionalista, al

oficialista, al académico; asimismo, si ese artista cántabro cosmopolita posee un grado nacional o internacional, desde registros unilaterales o bilaterales de importación o exportación. Apreciar, en suma, los grados de formación del artista, su absorción informativa que le conducen hacia una trans-formación cosmopolita, que muchas veces será mera traslación, supuesta conversión, presunta adaptación intuitiva o simple transfiguración dantiana. Y si ese artista cántabro merece ser el único protagonista de una institución periférica llamada museo. Para una mayor claridad, compartimentamos esta mirada en tres grandes, genéricas y convencionales partes: desde el inicio del siglo XX hasta 1939, de 1940 a 1980 y de 1980 hasta nuestros días.

Los artistas cántabros nunca han gozado en su tierra de un terreno apropiado para formarse artísticamente. La tradición es reciente, demasiado joven como para tenerla en consideración. Institucionalmente, no ha habido ni hay foros estables y de una mínima calidad académica en donde comenzar. De ahí que normalmente emigren fundamentalmente a Madrid a iniciar su formación, formación académica que era larga y que se ha ido acortando con el tiempo. Pero la trans-formación en el hecho de ser artista, viene casi siempre después de esa formación. Y normalmente viene por la vía de una información, al principio a través de publicaciones que podían consultar en el Ateneo de Santander durante el primer tercio del siglo XX, por ejemplo, o, evidentemente más fiable y certera, por la vía de una segunda emigración –interna o externa-, a través del contacto o amistad con colegas modernos, o por el traslado hacía centros cosmopolitas o simplemente más cosmopolitas.

Es ésta transformación, esa evolución, esa impregnación de fuentes de ruptura, más frescas y valientes de los artistas cántabros, las que interesan, las fuentes cosmopolitas, modernas, nacionales o internacionales de donde han bebido y beben, deteniéndonos en dar una rauda pincelada de las concomitancias internacionales. En este sentido, veremos cómo es Francia el país que capitaliza la absorción de influencias de los artistas cántabros, directa o indirectamente, hasta mediados de siglo, para ceder el testigo a Alemania y los Estados Unidos de América en la segunda mitad, con Italia, Bélgica y Gran

Bretaña, entre otros países, siempre en segundo término. La segunda mitad del siglo XIX es un preludio de modernidad ciertamente interesante con los Riancho (en Bélgica más de veinte años como clave en su acontecer artístico como demostramos en 1996, ejemplo de moderno realista y naturalista corotiano y courbetiano europeo de su tiempo), Egusquiza (y su sorprendente *Simbolismo* internacional wagnerista como aportamos en 1995) o Sainz y Sáiz (que se adelanta a Berruete como demostramos en 1998), modernidades pictóricas cántabras reveladoras.

El primer gran período electo (1901-1939) se inicia con el nacimiento de las primeras instituciones culturales de tipo específico y profesional. Así es, en la primera década, y de la mano de la fundación, por legado, de la Biblioteca Menéndez Pelayo, nace la *Biblioteca y Museo Municipales de Santander* (irá adquiriendo diversas nomenclaturas diferentes: *Museo de Pinturas* en los años cuarenta; *Museo Municipal de Bellas Artes* en los cincuenta y hasta 2011) la decana y más histórica de las instituciones culturales santanderinas y cántabras, cuya génesis se decide en 1907 y se inaugura el 6 de febrero de 1908 y está en funcionamiento hoy en día. La institución posee una historia discontinua y pespunteada que la irá especializando en todos sus aspectos. En la segunda década del siglo XX y en 1914, aparece en escena el Ateneo de Santander. Y en la tercera, viene al mundo la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, completando la trilogía institucional y cultural de este gran tercio de siglo, al menos en Santander. En Torrelavega es necesario destacar la Biblioteca Popular.

Pues bien, el cosmopolitismo y la transformación cosmopolita de esta época, se deja sentir de forma particularmente fuerte en varios artistas especialmente valientes y que apuestan con decidido compromiso. Sin duda, quien había abierto un camino de gran modernidad, había sido Agustín de Riancho, que en el último cuarto de siglo XIX había terminado su formación en Bélgica, en donde había residido y trabajado a continuación, perpetuando su residencia y desarrollo profesional en este país durante más de veinte años tal como llevamos defendiendo durante años, adquiriendo un bagaje conceptual y de

criterios de gran modernidad naturalista cosmopolita, centroeuropea, courbetiana y corotiana, sin olvidarnos de las influencias que también toma de otros artistas, especialmente de Rops.

En esta tradición finisecular, hay que situar a Rogelio de Egusquiza, el artista más bruscamente transformado de entre los cántabros entre finales del siglo XIX y los primeros quince años del siglo XX, en este caso en el sentir simbolista, wagnerista, muy cercano a los planteamientos de Fantin-Latour y a otros colegas que participaron de los salones Rosa+cruz de la mano del iluminado Sar Peladan. Egusquiza se erige en una especie de artista del "régimen" wagnerista, de esa loa al músico alemán, de forma propagandística y grandilocuente, gracias a obras de gran formato de esencia tardorromántica, plenas de emotividad escenográfica. Wagner le convirtió, le transformó en algo más que en un simple pintor de propaganda wagneriana, gracias a las cuatro entrevistas que ambos mantuvieron cara a cara. Fue más que suficiente para apreciar una conversión cercana a la deificación, por parte del pintor hacia el músico y su corte. Tampoco se han de olvidar las impregnaciones que Egusquiza toma de Alemania, especialmente en lo que atañe a la grandilocuencia pictórica nacionalista y particularmente respecto a su faceta como extraordinario grabador, formado y transformado en Berlín.

Más bien en las Antípodas de la modernidad de Egusquiza, o, mejor, precisamente en la modernidad, ha de ubicarse a Francisco Iturrino, el único artista cántabro que puede ser tildado de vanguardista. Su fauvismo matissiano es incuestionable, previo curioso paso por un simbolismo parisino también cercano a Fantin-Latour. Su íntima amistad con Matisse, le proporcionó los mimbres definitivos de la vanguardia, que ya había abrazado también en Bélgica. Su españolismo iconográfico se transforma en espectacularmente moderno, gracias al lesbianismo de muchos de sus temas que traslada a sus lienzos, asunto parisino que posiblemente adopta de su vida bohemia de la Ciudad de la Luz y del triunfo literario y teatral de Gabrielle-Sidonne Collete, uno de los focos de inspiración, tal como en su día hemos argumentado, así como de Gertrude Stein y otras figuras.

María Blanchard completa esta terna de sorprendente cosmopolitismo plástico vanguardista parisino. Su transformación artística entiende también de modernidad que ella abraza de forma admirable. Primero, con una figuración hacia lo metafísico y primitivista; después, con esencia cubista de una enorme calidad, de íntima cercanía a Juan Gris, Diego Rivera... Su recuperación figurativa clasicista que tiene lugar a finales de la segunda década, su retorno al orden, tal como el resto de sus colegas habían realizado, sin perder ese rastro tardocubista, le hace mirar mucho hacia una modernidad especialmente italiana y alemana, siempre de esencia novoobjetiva, tema ciertamente importante y de lo que no se ha hablado mucho, como tampoco de su innegable inteligencia.

Elementos especialmente franceses se advierten asimismo en la obra del escultor Daniel Alegre (Maillol) -además de otros datos alemanes en su obra (Lehmbruck)-, de César Jenaro Abín con su estética caricaturista –lo mejor sin duda de su trayectoria-, de Francisco Modinos o de José Villalobos. El más importante y evidente de todos ellos es sin duda Pancho Cossío que, recalado en la Ciudad de la Luz a principios de la segunda década, con su intuición abraza la modernidad pictórica que artistas franceses (Viñes) y sobre todo españoles (Picasso, Serna, Dalí, Bores...), están practicando –en una figuración novoobjetiva y sintética-, trayectoria que se verá empañada por un aire de soledad como consecuencia de su carácter.

Si Francia siempre será epicentro de influencia, no muy atrás se queda Italia. Luis Quintanilla abraza la estética italiana de distintos artistas (Carrá), además de la citada Blanchard. Pero es Gerardo de Alvear el que, sobre todo y sobre todos, emerge como el artista especialmente impregnado de datos italianos, como también el propio Pancho Cossío (Prampolini, Severini). Puntos más centroeuropeos y alemanes, se advierten en Modinos (Kokosthka), pero sobre todo en Ricardo Bernardo, evidenciando modos novoobjetivos (Scholz), tanto alemanes como italianos, además de Egusquiza y Alegre.

El Antonio Quirós metafísico y lorquiano de los años treinta, resulta ser otro artista cántabro que se transforma absolutamente al contar con información blanchardiana a través de las revistas que consulta en el Ateneo de Santander, primero, y de la amistad que contrae con Federico García Lorca a principios de los años treinta, después. La pintura de estos años –ésta lorquiana- posee un alto grado de cosmopolitismo europeo, con datos vinculados nuevamente a la Nueva Objetividad y a la Pintura Metafísica, llevándonos rápidamente a Magritte o a Grosz.

El segundo período (1940-1980) acotado nos marca otras pautas de comportamiento, como no podía ser de otra forma. La década de los cuarenta y principios de los cincuenta, resulta ser una época de buen florecimiento cultural, tanto en Santander en particular como en Cantabria en general. El Museo Municipal se especializa y pasa a denominarse Museo de Pintura; la vida del Ateneo vuelve a revitalizarse, aunque con claros tintes oficialistas; nace el grupo *Proel*, con su salita de exposiciones, que a la vez lo era de reuniones, tertulias, charlas y conferencias; Mathías Goeritz crea la *Escuela de Altamira* que tendrá lugar en tres reuniones, con duración de una semana cada una, en 1949, en 1950, éstas en Santillana del Mar, y la última en 1951 ya en Madrid, reuniones que después se oficializan con otros dos cursos en la UIMP; funciona el *Saloncillo Alerta* como sala de exposiciones, destacando la muestra de Carla Prina o del Grupo *Pórtico* de Zaragoza, verdadero cosmopolitismo y modernidad plástica nacional e internacional; la Universidad Internacional Menéndez Pelayo también reinicia sus actividades; como también lo hace el Centro de Estudios Montañeses; nace el Festival Internacional de Santander; se pone en marcha la primera galería de arte de la historia moderna de Cantabria: la Galería *Sur* con Manuel Arce, su trabajo plástico-mercantil y su revista *La Isla de los Ratones*, es otro copartícipe de la cultura desde lo privado; tras ella, arriban Delta y Dintel; etc. Las décadas cincuenta y sesenta se singularizan gracias a la trayectoria puntual de varios artistas, hasta llegar a la creación de la Institución Cultural de Cantabria en 1968, que, de alguna forma, marca un antes y un después, especialmente en cuanto a exposiciones temporales se refiere, modernización, mayor información..., que tienen lugar en

los fundamentales años setenta en Cantabria. Esos años de 1980-1985 se pueden marcar un límite entre el arte moderno y el contemporáneo, y es el año de *Contexto 1980*, aunque no hay solución de continuidad.

A partir de ahí, el arte moderno cántabro de posguerra, la entrada en escena de las nuevas generaciones, están ocupados en viajar y conocer otros ambientes, siendo París, en tantos casos, el punto electo, aunque aparecen también las ciudades de Berlín y Nueva York como ciudades que algunos, muy pocos, eligen para ello. Figuración abstractizada, cruda o lírica, informalistas, matéricos, constructivistas, etc., son los conceptos más o menos que adoptan los artistas. Hay algunos casos importantes, como los de Fernando Sáez o Eduardo Sanz, los de Manuel Gómez Raba o, más adelante, Juan Navarro Baldeweg. Y toma el testigo de esta generación los novísimos, Carlos Limorti, Xesús Vázquez, Juan Uslé, Vicky Civera y Joaquín Martínez Cano, los cinco artistas que, junto al teórico Fernando Zamanillo Peral, protagonizan el cambio. Con el tiempo Uslé y Civera viven y trabajan en Nueva York. Los demás se aferran a su terruño, pero la capacidad de absorción informativa de alguno de ellos suaviza su ausencia de cosmopolitismo activo, in situ. Esta información poderosa les hace estar en la pomada artística internacional, o al menos les hace poseer ese barniz plástico internacional, pensando siempre en los más inquietos. Incluso, hay artistas que son puramente información.

El arte contemporáneo y actual cántabro –de 1980-85 hasta nuestros días- adquiere otras lecturas, ya mixtificadas en formación, acción y reacción. Nuevas generaciones ya totalmente cosmopolitas irrumpen con fuerza y profesión. Jóvenes que viajan, viven y conviven con la globalización. Artistas que ya son acto, de gran interés, destacando a José Gallego, Javier Arce o Concha García, solapándose con generaciones más jóvenes actuales.

Pues bien, tal como decíamos, es la trayectoria cosmopolita de varios artistas la que singulariza el apropiacionismo plástico de estas décadas. Las primeras son testigo de las nuevas generaciones de artistas cántabros (para ver con

más detalle una historia y crónica artística cántabra, véase el Documento I, en el Apéndice final, un artículo publicado en su día).

Apoyados en todo lo anterior, mirando con atención a los otros, no nos cabe duda alguna que ese cierto cosmopolitismo ha de convivir directamente con él, para que institucionalmente no sea algo más, un centro más incrustado en una pomada gris y aburrida de la tela de araña museística española. Es más, integrado ese talento en el resto, en el resto español e internacional de ayer, hoy y mañana, obtendremos unos registros nuevos y novedosos, unas lecturas más coherentes y diferentes, rescatando el compromiso de cada cual de acuerdo a su correcto estatus artístico. Quedarse en lo local y lo regional –tal y como era antaño el Museo Municipal de Santander- es ser esencialmente injustos con los propios creadores, llevarlos al olvido, dejarlos en una penumbra injustificada… El hecho de que el MAS haya trabajado durante ochenta años bajo parámetros locales y regionales, ha sido generador de un gran problema, al ubicar la institución en un territorio cuyo presente y futuro sería desalentador. Pero, a la vez, este problema hizo que se pudiera llevar a efecto un proyecto diferente tal como ya se ha posibilitado siendo ya una realidad, generando una institución comprometida, al haber partido de un listón y posicionamiento que precisamente lo ha permitido. Otra situación patrimonial y museística, hubiera generado un proyecto museográfico con otros recorridos que no le darían muchas opciones de interés. Y sin embargo, cuidando nuestro testimonio y talento pasado que ha llegado a nosotros, integrándolo en el presente y futuro cosmopolita nacional e internacional de hoy y, especialmente, mañana, hace que precisamente ese patrimonio específico y especializado adquiera otros colores y olores, otros sonidos, otro tacto… Y es en ese punto desde donde se ha venido trabajando en los últimos más de veinte años, permitido por la situación de la institución, su concepto e historia, su colección y patrimonio, su talento puntual histórico, etc. Otro territorio lo hubiera hecho imposible y anacrónico. Es decir, se ha apostado por una cuidada especialización y, sobre todo, dotación y mimo de su singularidad.

2.1.2. El Museo de Santander su nacimiento y desarrollo (1908-1978): de *Biblioteca y Museo Municipales de Santander* (1908) a *Museo Municipal de Pinturas* (1947) y de éste a *Museo Municipal de Bellas Artes de Santander* (1957).

El nacimiento de la *Biblioteca y Museo Municipales de Santander*, inaugurado el 6 de febrero de 1908 –previa formación de la Comisión de la Biblioteca y Museo Municipales en 1907-, se termina de materializar gracias a la intervención de los hermanos Menéndez Pelayo –Marcelino y Enrique-, como consecuencia de la donación de la excepcional biblioteca del polígrafo a la ciudad de Santander y a las precisas condiciones para proceder a ello. El hecho de preservar la biblioteca originaria en sus fondos, tal como ha llegado hasta nosotros, obligaba a crear otra biblioteca: la municipal. Este puntual e importante hecho, impulsa y cataliza la conciencia previa que había sobre la necesidad de contar con un museo. En este sentido, conviene destacar las corrientes finiseculares de la Comisión Provincial de Monumentos de Santander -destacando la actuación de Ramón Solano Alvear, Marcelino Sanz de Sautuola o Eduardo de la Pedraja, entre otros-, decisivas en su nacimiento[11]. En su inicio, se integra en su génesis y desarrollo a la nueva Biblioteca Municipal. Se genera así una nueva y única institución, bajo una misma gestión. De hecho, la institución arranca con la exacta nomenclatura de ***Biblioteca y Museo Municipales de Santander***, bajo la dirección de Federico Vial, con el perfil de institución y gestión único, que se mantiene hasta mediados del siglo XX.

En su ya superada centenaria historia, se advierten dos grandes primeros y genéricos periodos, al los que es preciso añadir uno tercero, el de su evolución. Nos detenemos en los dos iniciales. El primero abarca desde su inauguración en 1908 hasta 1941-48, momento en que se especializa en su contenido. El segundo tiene razón de ser desde 1941-48 a 1978, instante en el que se

[11] PÉREZ CALZADO, A.: *Origen y desarrollo del Museo Municipal 1907-1948*. Ayuntamiento de Santander, Santander, 1987. Imprescindible trabajo sobre el nacimiento y primer desarrollo del Museo; el autor, como prehistoriador y arqueólogo, se centra más en estos aspectos.

plantea ya otro futuro y nuevas líneas de actuación y trabajo. En ambos grandes periodos, se constatan etapas claramente diferenciadas.

2.1.2.1.Nacimiento y primer desarrollo del Museo (1908-1941).

La vida de la nueva institución comenzó bajo pautas de museo a la antigua usanza, en sus criterios y funcionamiento. En cuento al contenido, se articuló de salida con cuatro secciones: Prehistoria y Geología, Arqueología, Etnografía y Bellas Artes, secciones que perdurarían hasta 1941, previo ajuste de las mismas en 1928. Inicialmente, se instaló de forma física en unas dependencias del propio Ayuntamiento La institución nace con una conciencia de reunión de objetos -su conservación y exhibición- que extrapolaba lógicamente lo local, tendiendo a recopilar objetos de ámbito regional, a pesar de la dependencia o titularidad municipal.

Fundamental en los primeros pasos del Museo es la también nueva Sección de Santander de la Real Sociedad Española de Historia Natural, Sección nacida en 1909. A ella pertenecía el propio alcalde de la ciudad, Luis Martínez Fernández, hombre clave en la idea del museo y epicentro de su génesis y creación. Junto a él, destacan otros personajes no menos importantes, como Federico Vial, Hermilio Alcalde del Río, Julián Fresnedo de la Calzada, el Padre Carballo, José Rioja, el Príncipe Alberto I de Mónaco, etc., algunos pertenecientes a la Real Sociedad de Historia Natural. De hecho, pronto se crearía la nueva sección de Historia Natural en el Museo.

Los fondos se van incrementando a través de las generosas y continuas donaciones y depósitos de particulares, algo que será una constante en toda la historia del Museo, especialmente desde 1910. En este sentido, destacan las de Federico Vial, Luis Sanjurjo, Marcelino Sanz de Sautuola, Andrés Avelino Pellón, Guillermo Garnica, el Príncipe de Mónaco, Eduardo G. Vial, Juan Sitges, etc. También fue especialmente importante la adquisición de la colección de Eduardo de la Pedraja, realizada con fondos públicos y con una suscripción popular. En 1917 ya se contabiliza un total de objetos de casi cien

pinturas, más de dos mil quinientas monedas, casi doscientas cincuenta medallas y más de seiscientos objetos varios. Ese centenar de obras pictóricas emanan de la propia e histórica iconoteca municipal –ahí estaba ya el *Fernando VII* de Goya y otros retratos oficiales históricos-, acrecentada por donaciones de artistas cántabros al poco de crearse el Museo, a quienes el alcalde se había dirigido por carta, y de las donaciones de particulares.

Desbordadas las antiguas dependencias municipales de acuerdo a la escasez espacial, en 1916 ya se plantea una nueva ubicación, tanto de la Biblioteca Municipal, como del Museo. Para ello, el proyecto arquitectónico de un nuevo inmueble se encarga a Leonardo Rucabado[12], a construir en la finca particular, propiedad del Ayuntamiento de Santander, sita entre las calles Rubio y Gravina. Entregados los planos en enero de 1917, puesta la primera piedra en 1918 en presencia de Alfonso XIII y su familia, el conjunto de los dos edificios, se termina de construir en 1924: de un lado, el correspondiente a la histórica Biblioteca Menéndez Pelayo, construcción exenta y de planimetría rectangular; y de otro, el de la Biblioteca y Museo Municipales, en donde se albergaría el Museo inicialmente en su primera planta, dispuesto en escuadra con respecto al anterior. Ambos quedan abrazados por un bajo muro de mampostería, con un recorrido de rejería forjada entre gruesos pilares coronados de bolas, constituyéndose un pequeño y coqueto jardín presidido por una escultura de Mariano Benlliure (1862-1947), dedicada a Marcelino Menéndez Pelayo, realizada en mármol blanco. A este jardín acotado se accede por un lateral que da a la calle Rubio, a través de una puerta de hierro forjado entre más altos pilares coronados de pirámides, acceso no original, ya que éste estaba inicialmente ubicado en el chaflán del muro del jardín que se encuentra entre las dos calles.

El edificio que hoy constituye el Museo, posee características eclécticas, historicistas, neoherrerianos, con la suma de datos arquitectónicos propios de los modos regionales, acogiéndose a trazas de regionalismo montañés.

Efectivamente, el edificio ocupado actualmente por el Museo, posee una planta irregular y alargada. Al exterior presenta dos fachadas dispuestas de forma angular. La que da al jardín queda realzada por un gran pórtico adelantado a la fachada, abierto por un gran arco, decorado con elementos decorativos neoherrerianos y regionales –columnas, frontones, pirámides, bolas, balaústres, pieza heráldica…-, entrada principal del edificio al que se accede a través de una escalera simple; el resto se articula con la seriación de grandes ventanales –destacando su clásica ornamentación, con frontones y tondos en los que se inscriben distintos bustos de literatos- y huecos entre pilastras adosadas al muro, cuya sección oferta con claridad la teórica lectura interior en tres plantas. El gran empaque y nobleza de esta fachada, se completa con la que hace ángulo y que da a la calle Rubio, menos compleja, pero igualmente barroca, con idénticos elementos decorativos. El inmueble está rematado por una balaustrada corrida, coronada por bolas y pináculos piramidales.

La sección del interior se articula en cuatro plantas, no coincidente con la teórica lectura que oferta la fachada exterior y que da al jardín; y sí, en cambio, adecuado a la que da la fachada exterior de la calle Rubio en su puntual diferenciación. La planta sótano –Planta 0-, recuperada para el Museo a finales de los setenta, posee un acceso lateral por la misma calle; la Planta 1 o principal, tiene ingreso por el jardín, a través de la noble fachada, acceso actual del Museo que fue recuperado a principios de los noventa; la Planta 2, fue también creada a finales de los setenta; y, por fin, la Planta 3 y última. Una hermosa escalera de madera, cercana al concepto de caracol, queda ubicada en uno de los extremos de la alargada planimetría del edificio.

El estreno de la nueva sede del Museo, la actual, tiene lugar en 1925, y con él, se inicia otra nueva etapa que será determinante de cara a su real desarrollo, su estabilización y, lo que es más importante, la constatación de su continuidad. Junto al centenar y medio de pinturas, la colección de monedas y

---

[12] RODRÍGUEZ LLERA, R.: *Arquitectura Regionalista y de lo Pintoresco en Santander (1900-1950).*

medallas ya superaban las tres mil piezas, junto con otros setecientos objetos diversos, fruto de las donaciones y adquisiciones –éstas, las menos- ya citadas, a las que es preciso añadir otros generosos, y no menos importantes, legados y donaciones, sobresaliendo los de Severiano Ballesteros Ortiz, Hermilio Alcalde del Río o, especialmente, Antonio Plasencia en sus dos entregas.

Se trata de otra nueva etapa que va desde 1925 hasta 1941 y 1948, caracterizada por un continuismo de museo a la antigua usanza, fundamentada por tener un perfil estabilizado gracias a la formulación y aprobación de un definido régimen estatutario. Así es, dichos estatutos se aprueban en 1928 reorganizando la Biblioteca Municipal y su Museo, bajo la gestión de una Comisión Biblioteca-Museo a la que inicialmente pertenecieron Elías Ortiz de la Torre, Fernando Barreda, Orestes Cendrero, Alberto Dorao, etc., articulada en dos subcomisiones. La Subcomisión del Museo reorganizaba nuevamente las secciones de contenido del mismo, en número de cuatro: Prehistoria y Geología, Arqueología, Etnografía y Bellas Artes. De esta forma, se trataba de clarificar lo que de confuso almacenamiento de objetos y otros enseres tenía hasta entonces la institución[13]. Con gran discreción, la sección de Bellas Artes iba creciendo paulatinamente, adquiriendo una estimable importancia. Sin embargo, las secciones de Prehistoria y Arqueología llegaron a tener un protagonismo casi absoluto y la colección que se exhibía en los años treinta era magnífica[14], consecuencia de las modas y de las abundantes excavaciones y descubrimientos que entonces tuvieron lugar en la región. Tuvo en el Museo Regional de Prehistoria, creado en 1925, una sana competencia; cuando éste se radica en los sótanos de la Diputación en 1941, la reorganización y reordenación del Museo Municipal no se hace esperar, cerrándose de esta forma su primer gran periodo[15]. Veremos como enseguida y quizá apoyado por

---

Colección "Pronillo", n. 6, Santander, 1997, pp. 313-316 y 392-393.

[13] MADARIAGA DE LA CAMPA, B.: "Santander y la Sociedad Española de Historia Natural". *Altamira*, 1974, p. 261.

[14] PÉREZ CALZADO, A.: op. cit., pp. 41-55.

[15] Para entonces, ya se había constatado la desaparición de treinta y una valiosas monedas de oro en los años treinta, piezas desaparecidas del propio Ayuntamiento de Santander (*Ibídem*, p. 61).

presiones de tipo político y administrativo, lo más importante del entonces Museo se desmantela y parte en depósito a otras nuevas instituciones, sufriendo el Museo Municipal de Santander una involución, pero también una especialización.

2.1.2.2.Especialización y segundo desarrollo del Museo (1941/48-1978).

En 1941, pasada la contienda civil y coincidente casi sin solución de continuidad con el grave incendio de Santander de este mismo año, se decide que el Museo precisa de una especialización y, con ello, una remodelación de su sede. Se opta porque el Museo adquiera el específico contenido de Bellas Artes –aunque se denominará de otra forma-, desmantelándose el resto de sus secciones. Los fondos y objetos de éstas últimas se dispersan, en calidad de depósitos estables. En concreto las buenas piezas de prehistoria y arqueología se quedan lógicamente en el Museo de Prehistoria y Arqueología en calidad de depósito en 1941[16]. Otras piezas fueron asimismo depositadas en 1948 en el Museo Naval de Guarnizo, para recalar posteriormente en el Museo Marítimo del Cantábrico en 1976[17].

Es decir, el Museo Municipal iniciaba la especialización de su contenido en este año de 1941 con el desmantelamiento de las secciones de Prehistoria, Arqueología y Etnografía y, con ella, el punto de partida de su segundo gran periodo. Se desgaja definitivamente de la Biblioteca Municipal. Entre este año y 1947, el Museo Municipal sestea un tanto indeciso, hasta que el entonces alcalde de Santander, Manuel González Mesones –segundo personaje político clave en la historia del Museo Municipal de Santander-, toma las riendas de la situación y se procede a la remodelación de los ámbitos del Museo y a su reorganización, con la específica y única especialización –en teoría- de Bellas

[16] En este sentido, conviene destacar las siguientes piezas depositadas: bastón de mando de la Cueva del Castillo; caldero de Cabárceno de la Edad de Bronce; distintas hachas de talón, puntas de flecha y puñales de la Edad de Bronce de la Colección Pedraja y Cueva del Castillo; estela funeraria del 399 d.C. dedicada al dios Erudino encontrada en el Pico Dobra; etc. (Vid. de PÉREZ CALZADO, A.: op. cit., pp. 43-54).
[17] *Ibídem*, pp. 59, 60 y 61; piezas como un cañón del "Cabo Machichaco" o una bocina de mar de plata.

Artes[18]. Un personaje, como Francisco Pompey, es el presunto ideólogo del futuro nuevo museo: al menos, él mismo se autoproclama como fundador y creador del Museo Municipal de Pinturas de Santander. Y fundamental en todo este proceso y sobre todo desde su apertura y hasta 1978, fue José Simón Cabarga, hombre de confianza del alcalde de la ciudad, nombrado Secretario-Encargado del Museo Municipal de Pinturas –denominación oficial que adoptó entonces hasta diez años después, que pasó a ser el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander- y persona con la que se logra una imprescindible continuidad hasta su jubilación en 1978. En octubre de 1948 comienza a funcionar el Patronato del Museo Municipal de Pinturas de Santander que le otorga una seriedad y una mayor consistencia en, al menos, sus primeros diez años de existencia, para disiparse totalmente de hecho después.

En el año clave de 1948, de reinauguración del "nuevo" Museo, se contabilizan poco más de ciento cincuenta piezas artísticas, casi todas de corte local y regional, y salvo alguna obvia excepción –el *Fernando VII* de Goya-, algunas cosas apreciables y en general de gran modestia. En el momento de la jubilación de Simón Cabarga, el aumento de obras en propiedad se acerca a tres centenares, con un total aproximado de unas cuatrocientas cincuenta piezas, bajo criterios fundamentalmente de localistas y regionalistas. A su vez, en esta larga etapa (1941/48-1978) tienen lugar algunas exposiciones temporales, siendo histórica la primera que se celebra, en 1950, dedicada monográficamente a Casimiro Sainz y Sáiz; a la que siguieron otras, largamente espaciadas, algunas vinculadas a distintos cursos de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, destacando la de Arte Abstracto de 1953. En la década de los setenta, los proyectos expositivos se prodigan con mayor periodicidad, bajo planteamientos defendidos por Zamanillo Peral antes de su incorporación (Concursos Nacionales de Dibujo, Ricardo Bernardo, etc.).

2.1.2.3. Modernización, presente y futuro del Museo (1978-2001).

[18] A pesar del desmantelamiento de las otras secciones y de la dispersión de los depósitos, el Museo Municipal se reserva la colección de numismática, medallística y sigilografía; al día de hoy se conservan diversas piezas, restos de las secciones de Historia Natural, Arqueología y Etnografía.

En 1978 se jubila José Simón Cabarga. En ese preciso momento, el Museo sufría una importante remodelación de su interior, trabajos que ven su finalización en 1980. En enero de 1979 se incorpora Fernando Zamanillo Peral al Museo, en calidad de director interino, por nombramiento del entonces alcalde de la ciudad Juan Hormaechea Cazón, cargo que abandona en 1983 al presentar su dimisión; en este último momento, era Concejal-Delegada del Museo Carmen Carrión Bolívar, electa en los comicios democráticos de 1983. La etapa de Zamanillo viene a ser un feliz momento del Museo, marcado por su modernización y dinamismo. A pesar de lo discutible de alguno de sus conceptos, no cabe la menor duda de que el Museo sale de su oscurantismo, luchando por abrir sus puertas a modos experimentales –sin olvidar las revisiones históricas-, coincidiendo con una renovadora puesta en escena e imagen, una nueva distribución de los fondos en su sede, un mayor orden y control de la colección, la edición de un libro, el apoyo a la realidad artística de Cantabria –histórica, crónica y crítica-, la oferta de propuestas artísticas nacionales e internacionales, etc. No cabe duda de que, con Zamanillo, el Museo se moderniza y adopta unos criterios museológicos y museográficos imprescindibles en su momento. Durante su etapa, el aumento del número de obras en propiedad fue de unas doscientas, contabilizándose un total de unas seiscientas piezas artísticas. Este período de Fernando Zamanillo Peral es sin duda alguna el inicio de la evolución del Museo Municipal a lo que es hoy día, momento fundamental en su crecimiento y desarrollo.

A la dimisión de Zamanillo, le seguirán siete años marcados por una evidente politización de la institución que comienza en 1983 con Carmen Carrión como Concejal-Delegada del Museo. Serán siete duros años en los que la institución sufre duramente la carencia de personal profesional con criterio y continuidad. En 1984 se convoca la oposición de la plaza de Director-Conservador del Museo Municipal de Santander que queda finalmente desierta. En 1985 es contratada Concha García de la Torre como conservadora a solicitud de la Concejal-Delegada, labor que sólo desarrolla en ese único año. Finalizada esta legislatura, el Museo sufre distintos vaivenes políticos, teniendo como

responsable a varias personas consecutivamente, ligadas siempre a la política, y en el transcurso de muy pocos años. Inequívoco es el sufrimiento que padece una institución de estas características bajo estas premisas. Sea como fuere, sí tienen lugar algunas importantes exposiciones temporales especialmente en la época de Carrión (Kaleidoscopio, Granell, Vázquez Díaz, Solana, Navarro Baldeweg, etc.) y el incremento de la colección en propiedad sobrepasa en total las novecientas obras, con criterios de admisión discutibles.

Es en 1989 cuando se convocan oposiciones de técnico superior del Museo, mediante concurso-oposición libre, nomenclatura que años después desaparece para ser canjeada por la de director-conservador. Con la posibilidad de esta continuidad técnico-profesional, desde enero de 1990 comienza otra nueva etapa, con un proyecto estable dispuesto en tres fases que van en paralelo y muchas veces simultáneas: rehabilitación y remodelación de los espacios e informatización (recuperación del acceso principal, nueva pavimentación, nueva iluminación, climatización y deshumidificación, nuevo sistema de seguridad, incorporación de un sistema informático); profesionalización e investigación (revisión del Registro, realización del Inventario y del Catálogo de los fondos artísticos, nueva distribución de la colección, conservación y restauración, producciones expositivas ligadas a la investigación, creación de una revista científica y de ensayo, adopción de criterios de adquisición de obras de arte y de aceptación de donaciones y legados, préstamos, depósitos, creación de archivo y biblioteca, creación de taller de conservación y restauración, generación de más puestos de trabajo técnico-artísticos, etc.); y divulgación (exposiciones temporales, señalización interna y externa, trabajos editoriales, folletos de mano, *Guía* del Museo, *Cuadernos de Arte del Museo*, revista *Trasdós*, colaboración con otras instituciones y coleccionistas, intercambios, etc.). Variaron los criterios de los proyectos expositivos, casi siempre producciones propias, con sustancial rebaja en su número y de criterio diversificado: recuperaciones histórico artísticas regionales-nacionales de tipo científico (Clara Trueba, Egusquiza, Riancho, Sainz y Sáiz, Polanco, Bernardo, Cossío, Quirós, Rivero Gil, Mañá, etc.); homenajes a artistas cántabros de posguerra (Martín Sáez, Fernando

Sáez, De la Foz, Gran, Medina, Torner); arte actual consolidado (Chema Cobo, Campano, Sánchez Calderón, Concha Jerez, Concha García, Gallego, Gruber, Uslé, Navarro Baldeweg, Ciuco Gutiérrez, etc.); experimentación cántabra actual (*El Puente de la Visión* en sus ediciones, *La Mirada Cautiva*); grandes colecciones (Guggenheim, Banco de España, Fundación Argentaria, Abelló, Museo Nacional de La Habana, etc.); y otros proyectos varios nacionales e internacionales (Cane, Rauschenberg, *La realidad desautorizada*, Iturrino, etc.). En estos últimos años –entre 1990 y 2001-, la colección se va incrementando hasta acercarse a las mil trescientas obras artísticas por la vía de las adquisiciones, donaciones, legados, etc.

En 2001 la actualidad quedó definida por el acuerdo suscrito por el Gobierno de Cantabria y el Ayuntamiento de Santander hacia la génesis y creación de una nueva infraestructura. Efectivamente, el 4 de octubre de 2001, se firma el Consorcio entre ambas instituciones en pro de la construcción de un futuro y nuevo Museo de Cantabria, a ubicar en el *Campus* Universitario –idea a través de la cual se pretende integrar, de un lado, el Museo de Prehistoria e Historia y, de otro, el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo-, con la fusión, unidad e identificación de objetivos y voluntades. Dicho proyecto se desestima con el tiempo, por irrealizable. En todo caso, su ilustrado contenido, de un lado, y su emplazamiento, de otro (de espaldas al potencial visitante actual que no es otro que el ciudadano santanderino) aconsejaban ya que dicho proyecto no se llevara a efecto, teniendo posibilidad –como siempre se ha tenido- que el museo de arte podía estar enclavado en el centro de la ciudad siempre y cuando existiera voluntad política.

A partir de ahí y hasta la actualidad (2017) el MAS ha seguido trabajando de forma constante y dura, con muy escasos medios, pero siempre de forma evolutiva, constante en su evolución. Sus actividades complementarias y auxiliares han ido creciendo y multiplicándose. Sus exposiciones temporales y expocolecciones, se han seguido trabajando con fuerza. Es muy importante destacar el contenido de dichos proyectos expositivos, no valiendo al MAS tener rimbombantes nombres de proyectos expositivos, pero de contenido

pobre. Al contrario, el MAS siempre ha luchado por trabajar proyectos cuyos contenidos han sido importantes y relevantes, y siempre producciones propias. Paralelo a ello, el incremento de su colección ha sido constante, pero de forma cuyo contenido también ha sido y es importante, acorde el registro cualitativo de sus proyectos expositivos. De todo ello se hablará más adelante.

2.2. El MAS, nomenclatura, evolución, hoja de ruta (1990-2017).

El paso de cambio de nomenclatura de Museo Municipal de Bellas Artes de Santander a MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria tuvo lugar el 26 de abril de 2011, por resolución aprobada en Junta de Gobierno Municipal[19], consecuencia de una clara y continuada evolución museística que ha tenido lugar desde 1990, retomada la evolución comenzada entre 1978-1983. Es decir, hubo y hay una evolución y una trans-formación que ha afectado a todos los campos museográficos de la institución: colección, exposiciones temporales, actividades, etc.

Desde ahí, se crea de esta forma una Hoja de Ruta, un modelo claro de trabajo a seguir desarrollando, con una planificación. Sería importante que una vez estudiado y aprobado el presente documento por la Comisión Asesora del MAS, asumido por la Concejalía de Cultura y la Alcaldía, fuese apoyado y aprobado por la Junta de Gobierno o, en su caso, el Pleno Municipal, elevado a la consultiva Comisión Municipal de Cultura así como informado a colectivos de distinto interés (como podría ser una Asociación de Profesionales de Museos de Cantabria, de obligada creación futura). Por último, también sería deseable tener el apoyo del Ministerio de Educación, Cultura y Turismo.

La Hoja de Ruta de los Museos de Santander y Cantabria citada, se fundamenta en los siguientes puntos, muchos de los cuales se van solapando o se han ido dando con una simultaneidad, y muchos de los cuales, fueron en origen una absurda utopía, y hoy son ya una realidad, fruto de un trabajo

[19] Vid. Apéndice Documental, DOCUMENTO VII.

continuado y constante de un buen puñado de personas y de varias instituciones, siempre bajo el fundamento y soporte de un claro y principal liderazgo político que, partiendo de la Alcaldía del Ayuntamiento de Santander, trajese consigo un claro y poderoso acuerdo con la Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria en materia de equipamiento museístico de la ciudad de Santander en lo que a arte, de un lado, y a prehistoria y arqueología (arte rupestre), de otro, se refiere.

Una anotación final de esta cuestión es que el MAS debería definitivamente denominarse **MAS | Museo de Arte de Santander.**

Hoja de Ruta de los Museos de Santander MAS y MVPAC.

1. Museo de Las Llamas: no llevarlo a término (proyecto no realizado, afortunadamente, luego es un hecho y, esperamos que siga siendo un hecho). En su momento, decíamos que se debería ser valiente y decir, sin miedo, que ese proyecto no se iba a llevar a cabo puesto, entre otras cuestiones, no era sostenible. Su contenido generalista y arcaico (ilustrado: mezcla de prehistoria, arqueología, historia y arte) era un error; su ubicación, también; su diseño arquitectónico, una quimera poco sostenible; la adecuación continente-contenido, era inconsistente… (entendemos que es un proyecto que nunca se hará, luego se puede considerar como un hecho).
2. Arte Moderno y Contemporáneo: desgajar este contenido o sección total y definitivamente del proyecto del Museo de Las Llamas (decisión ya adoptada, luego es un hecho).
3. Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (MAS): tener su sede propia en ámbito céntrico de Santander con propia autonomía de dirección, gestión y trabajo (decisión ya adoptada, luego es un hecho).
4. Museo de Prehistoria y Arqueología o Museo de Arte Rupestre de Cantabria (MUPAC): tener su sede propia en ámbito céntrico de Santander con propia autonomía de gestión y trabajo (ya hay un planteamiento provisional general

en este sentido: Planta sótano del Mercado del Este. Luego, comienza a ser un hecho. En todo caso es una ubicación obviamente provisional: en modo alguno puede denominarse a esta ubicación como museo, en un lugar que estaba previsto para acoger un gran negocio de comida rápida; y ya hay una decisión de nuevo inmueble junto al Palacio de Festivales).

5. Cesión por parte del Ayuntamiento de Santander de la planta sótano del Mercado del Este (2.200 m2, sustituyendo los 250 m2 que antaño tenía en la planta sótano de su sede de Puerto Chico), cesión-alquiler a la Consejería de Cultura, para la instalación provisional del Museo de Prehistoria y Arqueología (hecho).
6. Creación de un Instituto Científico de Arte Rupestre (en lo sucesivo ICAR): ligado al MAR o ligado a la Universidad de Cantabria (UC) o de explotación o gerencia mixta (existente).
7. Adquisición de la nave fabril de la antigua Imprenta J. Martínez: de cara a la ampliación del MAS (puntos siguientes) (inmueble ya adquirido por la Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria) (hecho).
8. Realización del Proyecto Museográfico del MAS (hecho).
9. Continuación sostenible de la evolución del Museo Municipal de Bellas Artes de Santander iniciada en 1879-1983, reiniciada y desarrollada en 1990 y su consolidación museística (MAS) en el contexto local, autonómico y nacional, con su cosmopolitismo (en lo que atañe al crecimiento de su colección de arte moderno y contemporáneo nacional e internacional, exposiciones, actividades, criterios, personalidad, etc.) (hecho y siempre en desarrollo).
10. Cambio de nomenclatura del Museo Municipal de Bellas Artes de Santander para ser denominado MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria de acuerdo a su evolución y realidad, de acuerdo al punto 9 (hecho acaecido en 2011).
11. Cambio de contenido del Consorcio del denominado Museo de Las Llamas y cambio de nomenclatura de dicho Consorcio (hecho).
12. Transferencia de uso y usufructo del edificio del antiguo Archivo Histórico-Provincial, propiedad del Estado (inmueble sito en la calle Gravina) cuyo uso y usufructo iba a ser transferido a la Consejería de Cultura del Gobierno

de Cantabria y hoy al Ayuntamiento de Santander (hecho, reclamada su nueva deriva municipal que facilita esta hoja de ruta).

13. Convenio MAS/Consejería de Cultura: convenio en materia de actividades, en primer lugar (hecho que ha tenido lugar durante cuatro años, entre 2008 y 2011), y convenio de presente-futuro que sume al anterior el acuerdo de depósito, control científico y técnico, y uso de la colección artística de la Consejería de Cultura.
14. Convenios del MAS con otras instituciones y colecciones privadas/particulares: en este sentido se han llegado a acuerdos con el MNCARS y Museo del Prado, más los convenios previstos que ya se han comenzado a suscribir con coleccionistas privados de forma estable y de forma temporal (Jaime Sordo, etc.) (hecho y en perpetuo desarrollo). Este aspecto es también clave en el desarrollo y continuado crecimiento del MAS.
15. Fase de Concurso Arquitectónico del MAS entre las calles Rubio, Gravina y Cisneros de Santander –previo informes preceptivos- para la realización de su ampliación y sede definitiva y céntrica (edificios del MAS, ½ de la Biblioteca Municipal y Nave J. Martínez para lo que fue adquirida), así como inicio y finalización del MAS en dos fundamentales fases (de forma que la institución siempre esté en activo) (con ello, también se solucionaría la Biblioteca Municipal y compartirían servicios comunes: salón de actos, cafetería, librería).
16. Creación de una Comisión Asesora del MAS profesional (hecho).
17. Personal del MAS: crecimiento del personal fijo y temporal, técnico, subtécnico, administrativo, de comunicación, de biblioteca, de vigilancia, de limpieza, de seguridad, etc.
18. Realización e inauguración de la Fase 1ª (edificios Biblioteca Municipal y nave Imprenta J. Martínez) e inicio de la Fase 2ª (edificio actual MAS de Leonardo Rucabado y conexión de ambas fases).
19. Calificación legal del MAS como organismo autónomo dependiente del Consorcio (Ayuntamiento de Santander/Gobierno de Cantabria-Consejería de Cultura), con la consiguiente creación de su Patronato (no ya sólo de

cara a su construcción, perfil del actual, si no de cara a la vida y gestión del MAS; parecido al Museo de Bellas Artes de Bilbao).

20. Finalización de la Fase 2ª, fusión final y definitiva de ambas fases.
21. Inauguración total del MAS.

Capítulo 3

MAS

Contenido Artístico

Colección

Actividades Complementarias

Actividad Científica

Comunicación

Divulgación

Conocimiento

1. MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria. Proceso previo de estos últimos años.

El contenido artístico del MAS es de Arte Moderno y de Arte Contemporáneo (también Actual), con un claro sentido descentralizador (cuida el talento local regional de ayer, hoy y mañana, talento que es importante y generoso: José de Madrazo, Clara Trueba, Rogelio de Egusquiza, Agustín de Riancho, Casimiro Sainz, Francisco Iturrino, María Blanchard, Pancho Cossío, José G. Solana, Ricardo Bernardo, Luis Quintanilla, Antonio Quirós, Manuel G. Raba, Enrique Gran, Eduardo Sanz, Fernando Sáez, Martín Sáez, Esteban de la Foz, Juan Navarro Baldeweg, Juan Uslé…, y talento materializado en una colección artística del MAS y que éste integra en el resto nacional e internacional) y sentido transversal (sin tiempo ni geografía). En la actualidad, el MAS posee una colección de más de 2.200 obras artísticas, más otras 2.400 de numismática, medallística y sigilografía, amén de otro puñado de objetos procedentes testimoniales de prehistoria y arqueología, de historia natural, emanados de los primeros años de existencia de la institución centenaria. Es decir, el MAS posee una colección que se acerca a las 4.700 piezas.

Se trata, sin duda, de un referente en la región por su labor general, por su trabajo expositivo (entre cinco y doce exposiciones anuales de arte moderno, contemporáneo y actual, todas producciones propias), su labor científica (recuperación de artistas, estudios de artistas y períodos, catalogación de obras…) y de ensayo (revista *Trasdós*, además de dicha labor vinculada a muchas de las exposiciones organizadas, así como a la colección permanente; puede consultarse la memoria de actividades de los doce últimos años que de forma ininterrumpida se recoge en la última sección de la revista del MAS denominada *Trasdós* y sobre todo del archivo web del MAS en su histórico desde los años ochenta; importante asimismo es *foroMAS* como observatorio de debate y reflexión), su labor divulgativa (debates, encuentros, conferencias, etc.), a pesar de contar con un presupuesto económico ciertamente sobrio. Se trata de una institución de conocimiento especializado en arte moderno,

contemporáneo y actual de la ciudad y región que, de acuerdo a sus criterios de trabajo y evolución –del que hablaremos- hace que se erija en un referente en la actualidad, así tomado desde los contextos profesionales públicos y privados, individuales y colectivos, de España[20].

Vista la situación actual, se advierte la urgente necesidad de dotar a la Autonomía y al Municipio de Santander de las instituciones e infraestructuras que permitan, por un lado, solucionar los graves problemas que afectan tanto al Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria como, de otro, al MAS de Santander (así como a la Biblioteca Municipal, su institución vecina).

Por lo que al MVPAC | Museo de Prehistoria y Arqueología se refiere, basta considerar el hecho de que Cantabria posee, junto con Francia, los restos prehistóricos más importantes de Europa, como ya hemos dicho. También es de gran interés su extraordinario patrimonio de arquitectura románica. De aquí la necesidad de investigar, conservar y divulgar la historia de la región dentro de una perspectiva amplia que abarque los diferentes procesos históricos que han afectado a las comunidades humanas asentadas en la actual Autonomía de Cantabria y en los territorios históricamente relacionados con la misma, desde los orígenes a la actualidad. La primera solución provisional de reubicar el Museo de Prehistoria y Arqueología en la planta sótano del Mercado del Este, por acuerdo del Ayuntamiento de Santander y la Consejería de Cultura, es un gran acierto, paso intermedio hacia una sede definitiva en el centro de la ciudad de Santander, acorde la monumental potencia del patrimonio rupestre cántabro, que lo hará de forma colindante al palacio de Festivales (el Mercado del este es su actual sala de exposiciones que no museo).

En cuanto al MAS, posee una significativa colección de arte moderno de carácter autonómico y nacional, que ha de continuar incrementándose y divulgándose, pero, sobre todo, incardinándose, tal y como se está realizando desde hace muchos años, incardinación que se está logrando como

[20]Vid. Apéndice Documental, DOCUMENTO XV.

consecuencia a su vez de la adquisición e incorporación de obras de arte contemporáneo nacionales e internacionales en propiedad a su colección. Efectivamente, la representación del arte contemporáneo con una visión autonómica, nacional e internacional se ha ido incrementando en los últimos años de forma significativa, paulatina, contextualizada en la obra y talento de nuestros artistas. Debemos recordar que, a lo largo del siglo XX, Cantabria ha sido punto de importantes artistas. Esta continuidad es palpable en este siglo XXI.

Hay que señalar que una parte fundamental del discurso contemporáneo transcurre a través de las artes visuales y que su lugar de encuentro es el "museo" como institución que no sólo recoge, sino que fomenta y es parte activa de la creación y el pensamiento contemporáneo. A través de la cultura artística, el museo genera la participación de la sociedad en los mecanismos de toma de conciencia de la contemporaneidad, influyendo en el dinamismo, no tanto especulativo que también, y sí reflexivo y, por tanto, en la mejora cualitativa de la colectividad. La potenciación del MAS contribuirá a realzar una imagen internacional de Santander y Cantabria y a reforzar su consideración de destino cultural y turístico.

Consciente de las necesidades señaladas, el Ayuntamiento de Santander y el Gobierno de Cantabria, desde la firma del consorcio en el mes de octubre de 2002 en pos de la fusión de objetivos y voluntades, contemplan la potenciación/creación de infraestructuras que solucionarán estas carencias varias que se citan.

Estas dos instituciones –MVPAC y MAS- parten de un trabajo previo importante, de los fondos existentes en el actual Museo de Prehistoria y Arqueología, de un lado, y del Museo de Arte Moderno y Contemporáneo que ya se lleva trabajando, de otro, pero piden soluciones a gritos. El primero estará ubicado al lado del Palacio de Festivales y el segundo en el centro de Santander, lo que hoy es el MAS con la suma de la nave fabril, antigua Imprenta J. Martínez, local adquirido por la Consejería de Cultura, y parte del

edificio de la Biblioteca Municipal. Ésta se ubicaría en el edificio del antiguo Archivo Histórico-Provincial más la mitad de su actual edificio. Debería ser un hecho, por tanto, la unión de voluntades y recursos.

2. MAS | Contenido. Colección de Arte.

La evolución MAS en su contenido es una evidencia y una constatación. Nació a principios del siglo XX como un museo generalista y local-regional, donde la sección menos importante y más anecdótica era curiosamente la de arte. Se especializó en las artes plásticas locales y regionales a finales de los cuarenta, abandonando las secciones de prehistoria y arqueología, historia natural y etnografía/etnología. Sus cambios de nomenclatura, acorde sus cambios de contenido, y su especialización, normalmente han ido de la mano de sus nuevas sedes y acondicionamiento de sedes, así como de su especialización. Todo se ha explicado y se explica en la documentación aneja a este PMMAS2018/2019, con lo que no nos vamos a detener demasiado en estas cuestiones[21].

Es en todo caso muy importante el período 1978-1983, el verdadero inicio de la evolución -a nivel local y regional- del MAS, en pleno momento de transición española a todos los niveles. Toma las riendas técnicas y de dirección Fernando Zamanillo Peral. Es la primera vez que el museo santanderino está dirigido por un profesional, elegido interinamente gracias al entonces alcalde de Santander Juan Hormaechea Cazón, a pesar de las reticencias o del desacuerdo del concejal de cultura, Ramón Viadero, que no quería a Zamanillo como director. Fue una fortuna tener a Zamanillo de director, ya que le dio un buen revolcón al Museo de Santander, iniciando la evolución y trans-formación local y regional profesional que éste necesitaba. Pero un nuevo proceso electoral político con nuevo responsable en la concejalía de cultura, hizo que este tiempo se sesgara de forma drástica. Zamanillo dimitió y con él, el museo comenzó a estar a la deriva.

[21] Vid. Apéndice Documental, DOCUMENTOS IV, V, VI, X, XXIV.

Un concurso-oposición libre de la plaza de dirección en 1984 –al que se presentó un puñado de personas: el propio Fernando Zamanillo, Juan González Riancho, Gloria Torner…- y que quedó finalmente desierto, hizo que se volviera a convocar dicha plaza en 1989, también mediante concurso-oposición libre. En esta ocasión obtuvo dicha plaza SCR. Con ello, tiene lugar en enero de 1990 el reinicio de la evolución del MAS hacia la normalización y modernización, retomando lo que Zamanillo había tenido que abandonar.

Las reformas del viejo inmueble (ya citado). Los criterios de la colección artística (patrimonio municipal) van de lo local y regional a lo nacional e internacional, tocando los palos del arte moderno, contemporáneo y actual, sin abandonar lo clásico que, aunque testimonial, es parte activa y transversal del mismo. Se inicia un exhaustivo inventario de la misma, con una revisión total, que se presenta e informatiza. También se procede a un profundo estudio de la colección, historia del propio museo, así como catálogo razonado de todas y cada una de sus obras (documento hoy inédito).

Las exposiciones temporales se comienzan a diversificar (Vid. Página Web del MAS. Capítulo Exposiciones, su histórico de año en año). Pero ya se aprecia una clara toma de postura con muestras como la de Louis Cane, etc., con una evolución en los conceptos, criterios y la propia participación, donde objeto y sujeto comienzan a tener una similar y alta importancia.

2.1. Contenido Artístico. Parámetros generales de actuación.

El *Fernando VII* de Goya es el epicentro excéntrico de toda la colección del MAS, de la pasada y de la presente (por ende, también de la futura), y de todo el trabajo del MAS, sus exposiciones, actividades... ¿Acaso, se podría plantear descolgar esta obra y almacenarla como tantas otras? Por mera comparación analógica, ¿podríamos descolgar el *Guernica* del MNACARS o *Las meninas* del Museo del Prado? La contestación es obvia: poder, claro que se puede, pero ni se debe, ni se quiere, ni procede; y, en este caso, no, especialmente

por el contenido de la pieza, sus significantes y sus significados. Efectivamente, hacer que el MAS gire alrededor de esta emblemática obra es posible y enriquecedor gracias a su enorme riqueza iconográfica e iconológica, es posible a través de sus múltiples ingredientes…: retrato, retratado, retratista, Santander como ente que encarga, condición femenina, condición masculina, poder, política, vida-muerte, amor sacro / amor profano, libertad, paz / guerra, naturaleza, simbolismo, azar, pueblo, sociedad, compromiso, mitología / literatura / poesía… En la "acrópolis interpretativa" se aprecia esta riqueza y versatilidad[22]. Y es que esta obra, hasta hace pocos años, adolecía de una nueva y contemporánea interpretación, rica y excéntrica, que le otorgara aún más la importancia que tiene, dentro y fuera, que es total. En este retrato, que aun no siendo el origen de la iconoteca municipal –origen a su vez de la sección de arte del museo santanderino al nacer-, es un eslabón fundamental en el entramado museístico, mezcla de modernidad y contemporaneidad, de compromiso. Punto conceptual de partida de trabajo museográfico que otorga una autonomía cierta a la obra, al sujeto –todo él-, y al MAS. Obra excéntrica que ofrece datos para la identificación del sujeto estético y con ello del trabajo del MAS, en plena autonomía del arte. Esta obra, su lectura, su historicidad, su estética, su valor artístico…, se enfrenta a todo y con todo dialoga o debate, ofrece un pluralismo y una diversidad fragmentaria antaño impensable y siempre creciente acorde su modernidad, su carácter cada vez más enigmático, capaz de concitar en el lienzo toda una proclama que se desarrolla en otra y en otra….

Esto es precisamente lo que se lleva conjugando en el MAS y que hemos señalado en el Capítulo 2 de este PMM2018/2019 (2.1.): una mixtificación de Arte Moderno, de Arte Contemporáneo, de Arte Actual (+testimonio +alternativo +emergente), con sus dosis clásicas –arte atemporal- en plena y constante actualización, compromiso, descentralización, integración, transversalidad, intemporalidad, sujeto-objeto, participación… El *Fernando VII* se torna así en elemento clave director de la institución, inconsciente, epicentro que incardina

[22] Vid. Apéndice Documental, DOCUMENTO II.

el talento artístico de Cantabria con el cuidado del mismo e integrándolo en el resto, en el talento nacional e internacional, con una infinita versatilidad (la que, por cierto, no tuvo el retratado y sí el retratista, elevando el retrato a un ente autónomo). Se debe aún pensar en esta excepcional obra y con ello, seguir abriendo canales de reflexión con la colección y todas sus consecuencias.

Este perpetuo ensayo enlaza con la perenne labor científica y técnica del MAS, y huelga ahora y aquí su detalle (puede cotejarse en la página web del MAS: Vid. Ediciones, Exposiciones, Actividades…)[23]. Esta cuestión, siempre ha estado, está y estará en constante trabajo y desarrollo, siendo primordial y fundamental.

Referente al resto y a la propia colección[24], en primer lugar es necesario decir no se puede enseñar y transmitir conocimiento, sin previo y profundo conocimiento de lo propio. Esto que puede sonar a tópico, es una cierta realidad, incuestionable. De ahí que el constante estudio habitual de la colección por sus diferentes vías, tanto de las propias como de las ajenas, en colaboración a su vez con otras instituciones, desde foros científicos y de muy diversa índole, incluidos los propios catálogos y ediciones del MAS, sea una positiva y perpetua obsesión científica e historiográfica. Esto se manifiesta a su vez en las expocolecciones realizadas y por realizar, a las que luego nos referiremos.

Ese mismo carácter de estudio y reflexión también es manifiesto a través de casi todas las exposiciones temporales y a las actividades que el MAS organiza y trabaja, en constante génesis y diversificación, acorde la muy diferente demanda social existente. Los públicos son distintos, como sus intereses y un museo ha de adaptarse a esa precisa y amplia variedad. Las muestras son parte importante del trabajo diario, acumulativo, dotadas de una continuidad fundamental y de muy diverso registro. De ello también se hablará de forma

[23] Vid. Apéndice Documental, DOCUMENTOS IX, etc.

[24] Vid. Apéndice Documental, DOCUMENTOS IV, XXIV, etc.

sucinta. Aquí también el aspecto científico es importante y, en su caso, clarificador.

Las consecuencias, en plural, son ricas, recuperando o rescatando a su vez artistas, obras, momentos, desencuentros, encuentros…, contextualizándolos. Fruto de ello es el trabajo editorial final, que, a la vez, es siempre punto de partida, pero, y es lo más importante, sumando conocimientos que aporten conciencia. Se trata en suma de un entrecruzamiento de conocimientos siempre dinámico sobre el que el MAS fundamenta su trabajo habitual, un contenido científico como museo de autor que es, siempre transversal, inquieto, compromiso asumido.

Por último, se ha de citar algún dato complementario cuantificador que es relevante. En el último cuarto de siglo la colección se ha más que multiplicado por dos en cantidad, con una calidad apreciable. Si en 1990 había unas 845 piezas artísticas, hoy se superan las 2.200, constatación de que se ha seguido incrementado el patrimonio artístico municipal sin solución de continuidad. *Hacer Colección* era y es uno de las labores y objetivos más importantes del MAS, actual y constante, de cualquier museo, consumándolo posteriormente con su cuidado / conservación y su conocimiento / estudio. Y esto ha sido y es una evidencia en el MAS, constatación irrefutable, que además se ha ido llevando a cabo sin tener partida presupuestaria para adquisiciones de obras de arte (salvo en dos años, en la década de los noventa, hace ahora unos veinte años). Y ese incremento se ha realizado tanto en lo que concierne al arte moderno (último tercio del siglo XIX-c. 1985), al arte contemporáneo (c. 1985-2017), como al arte actual (2017-). Es decir, de acuerdo a las muy sobrias posibilidades, la colección ha seguido creciendo en todos sus aspectos, evitando torpezas enciclopédicas e ilustradas que ya no tienen sentido desde hace mucho tiempo en un museo periférico; evitando hacer crecer un museo como si fuera primo-hermano de otro…; y sabiendo siempre cuál es la propia identidad y singularidad. En todo caso, desde 1990 se ha ido haciendo colección desde un fundamental trabajo con las generaciones del nuevo milenio, sin menoscabo de los noventa y otros. Parece obvio que el MAS

precisa de una inversión continuada en lo que a la adquisición de obras de arte contemporáneos e refiere. Junto a la producción vinculada a los proyectos expositivos, no hay otra vía para que el MAS esté al día. Es pues imprescindible la adquisición de obras de arte como parte del crecimiento patrimonial y como desarrollo de apoyo a los propios artistas.

Ahora mismo, la falta de espacio físico para exponer una selección importante de fondos, provoca que un considerable número de obras artísticas de calidad no puedan ser disfrutadas por el público visitante, en proporción ya altamente preocupante. Una cosa es que se tenga en almacén un porcentaje importante de la colección, cosa que les sucede a todos los museos del mundo; pero otra bien distinta es que no se cuente con espacio mínimo para ello, porque éste ha ido menguando de forma alarmante tratando de cubrir necesidades del MAS que no existían (espacios robados a la exposición de la colección para ser destinados para oficinas, para taller de restauración, para biblioteca especializada, para archivo…, y que no existían) y porque, a su vez, siempre se ha contado con un espacio expositivo de colección ciertamente muy escaso. Esa triple coincidencia hace que una parte muy importante de lo mejor de la colección carezca de visibilidad por falta real y objetiva de espacio. Más aún con la gran diversidad actual de la colección, su incremento constante, las posibilidades que oferta…

2.2.Expocolección (Colección Permanente)

Relativo a esta cuestión, ya hemos ido señalando cuestiones, criterios y conceptos de trabajo, intemporales, transversales, híbridos, oblicuos, alejados del canon, de la jerarquía, de lo enciclopédico, de lo horizontal, de lo cronológico… Y es que el movimiento del MAS, su constante contemporaneidad y actualidad –no ha de olvidarse que siempre se trabaja en tiempo presente, sean las obras antiguas, nuevas o contemporáneas, haciendo conjugar el pasado y el presente, desde hoy- se manifiesta en la propia colección, en la oferta de nuevas lecturas y propósitos exhibidos y en su hibridación. No es extraño que a la colección permanente la denominemos

“expocolección” porque a su vez posee otro tiempo no estanco, refrescado y cambiante, no con la asiduidad de una temporal, evidentemente, pero sí con una cadencia, en oferta de nuevos relatos y microrrelatos. Máxime si el espacio con que se cuenta (plantas 2 y 3) es tan sobrio y limitado (se vuelve a recordar en la imperiosa necesidad de la ampliación espacial del MAS, también para sus expocolecciones y para las temporales).

A día de hoy, y pensando en la actual capacidad espacial, se lleva trabajando con dos tipos de expocolecciones: la “gran” expocolección o Colección Permanente y la expcolección del Espacio Génesis. La primera es la que se viene desarrollando en la planta 3, teniendo como epicentro cercano al *Fernando VII* de Goya. Tras la reordenación, reorganización, exhaustivo inventario de la colección y una nueva presentación de la colección permanente entre 1990 y 2002, se dio paso a las nuevas expocolecciones y nuevos criterios. De esta manera, así han sido con las tres últimas expocolecciones que el MAS ha organizado: *¿Sin Límites? 2003*, *Travesía 2011* y finalmente *Travesía, incluso*, la última. La inmediatamente futura será *Metamorfosis* (2017-2018) (evidentemente, cuando se cuente con un mayor espacio, se podrá desarrollar una expocolección con otra diversidad).

2.2.1. Colección Permanente 1993-2002

La nueva colección permanente de 1993 fue desarrollada por un amplio equipo de trabajo: SCR, Carmen Bañuelos, Mariana García de Alvear, Carmen García García, Cristina González Santos y Belén Poole (el MAS se viene singularizando por su constante y habitual trabajo en equipo). Antes, entre 1990 y 1993 se llevó a cabo un laborioso trabajo en pos de tener un inventario completo y riguroso de la colección. Tuvo su culminación el 28 de septiembre de 1993 con la inauguración de una nueva colección permanente, expuesta al público en las plantas 1, 2 y 3, reservándose la planta 0 para exposiciones temporales, nueva exhibición de la colección permanente de forma rigurosamente académica, horizontal, cronológica y lineal, de atrás adelante o viceversa. Fruto y edición de ese trabajo fue la *Guía del Museo de*

Bellas Artes de Santander cuya presentación corrió a cargo del Dr. Miguel Ángel Aramburu-Zabala, profesor de la Universidad de Cantabria, en el mismo día de la inauguración de la nueva colección.

Esta labor coincidió con el inicio de la rehabilitación del Palacio de la Magdalena de Santander, donde el MAS tenía depositadas un centenar de obras. Se rescataron y restauraron algunas para formar parte de la nueva exposición de la colección permanente. Para la visita de la colección, se recomendaba acceder sin detenerse a la última planta y a la última sala. Así, de atrás hacia adelante, descendiendo, se podía visitar la colección de forma cronológica y ordenada. Destacaba por la oportunidad de la nueva atribución y estudio de diversas pinturas. En todo esto, fue fundamental recuperar el acceso principal del MAS a través de su fachada principal desde el jardín; este pórtico de noble acceso estaba abandonado y cerrado (al museo se entraba por la calle Rubio número 6, directamente a su sala de exposiciones de la planta 0, con lo que el acceso al museo, a su colección, era una entelequia, además de incómodo...; más allá de la planta 0, parecía que el museo y su colección no existían, ni siquiera se invitaba a ello de forma espontánea...). Entre 1992 y 1993 se procedió a la recuperación, conservación, rehabilitación, acondicionamiento y acristalamiento de este pórtico, rescatando así la entrada principal del museo y al museo, y accediendo a su colección... En 1993 y de forma casi simultánea, se acondicionó y reformó la planta 1 del museo (pavimentación, climatización, iluminación, neutralización espacial, señalización...).

La Planta 3 se reservó para la Pintura de los siglos XVI al XX. Yendo al fondo, en el primer ámbito, se exhibían obras de la escuela flamenca de los siglos XVI y XVII (*La Virgen con el Niño de la cereza* y una selección de cobres flamencos). Acompañando a éste ámbito, se reservó otro dedicado a la pintura flamenca e italiana de los siglos XVII y XVIII, destacando una incorporación nueva consecuencia de una larga restauración: la atribución de un gran lienzo titulado la *Adoración de los pastores* a un joven Luca Giordano.

El siguiente ámbito estaba presidido -y lo sigue estando- por el afamado retrato de *Fernando VII* debido a Francisco de Goya. El resto del ámbito se completaba con obra de las diferentes escuelas españolas de los siglos XVII-XVIII. Interesante era observar el lienzo de Goya junto con el retrato de *Carlos IV* de Bernardo Martínez del Barranco (atr.) clave en la lectura e interpretación del *Fernando VII* (véase *Trasdós* n. 10). Destacaba también en esta sala el *San Miguel Arcángel* atribuido a Francisco Pacheco.

El resto de la planta estaba distribuido según un itinerario un tanto laberíntico dedicado a pintura española de los siglos XIX y XX (Rincón, Rosales, Brochetón, Trueba, Sorolla, Benedito, Sotomayor, Moisés...), algunas de las cuales volvieron con el tiempo al Palacio de la Magdalena; pintura de Cantabria de los siglos XIX y XX (Egusquiza, Jaureguizar, Párraga, San Román, Espinosa...); pintura costumbrista española del siglo XX (Mañá, Pîñole, Chicharro, García Carrió, Valle...); pintura cántabra del siglo XX entre la realidad y el símbolo (Bernardo, Iborra, Abín, Alvear...); para llegar a la escalera y su rellano con una selección de grabados de Goya y de Egusquiza.

En la Planta 2 se expuso la Pintura entre 1860 y 1930: Tradición y Vanguardia. Esta difícil planta por su estructura y bajos techos, se reservó primeramente (sala 13) para los realistas y otros cabos sueltos: Gomar, Cuervas, Sáinz y Saiz, Pacheco, Campuzano, Pérez de Camino, Salces, Criach y Durán, Polanco, Plá y otros. El fondo de la planta (sala 14) se reservó monográficamente para Agustín de Riancho. Vueltos a la escalera, en la sala-rellano se exhibían tres lienzos de Iturrino y una pequeña sala (sala 17) se dedicó a Blanchard. La escalera en su descenso se acompañaba de grabados y dibujos de Riancho y Campuzano.

En la Planta 1 se montó la Pintura del siglo XX y Actual. La visita de los heterogéneos fondos con un trabajo de ordenación coherente, se complementaba en esta planta con obras de artistas locales y regionales: Solana, Lagar, Quintanilla, Acha Pellón, Pisano, Ceballos, Modinos, Quirós, De la Foz, De Pablo, Sobrado, Torner, Calderón, Fernando y Martín

Sáez y Raba. Al fondo (sala 21) se reservó el ámbito de forma individual para Cossío. En lo que hoy es el Taller Permanente de Conservación y Restauración y el Departamento de Conservación -lo que era la sala 22-, se expusieron pinturas de Uslé, Vázquez, Vaquero, Mazarío, Trullenque, etc. La escalera la completaba obra gráfica de Quintanilla y Solana.

Pasado un tiempo, breve, la expocolección sólo era visitada/disfrutada por los visitantes foráneos, pero ya no por los autóctonos. Las clamorosa falta espacial para exhibir la propia e interesante colección hizo replantearse esta cuestión y seguir en la línea de ir rotando la misma para poder otorgar una visibilidad al patrimonio existente. Esto conllevaba sacrificar muchas visibilidades… Al poco tiempo, se optó por crear el Espacio Génesis para que precisamente esa carencia de visibilidad fuera menor…

Por fin, la Planta 0 se reservó entonces y naturalmente para las Exposiciones Temporales (se puede consultar en la Web del MAS). Para ello, en 1991 se reformó y rehabilitó esta planta: cambio de pavimentación, de iluminación, con una neutralización espacial e instalación de un sistema de climatización. Incluso se eliminaron varios antiguos radiadores de hierro que recorrían todas las paredes. Desde 1990 se comenzó con un profundo cambio de criterios expositivos, con el trabajo ya de producciones propias, resaltando en ese cambio la muestra de colecciones de arte contemporáneo o de artistas, inicio con Louis Cane.

2.2.2. Expocolección *¿Sin Límites? 2003*

¿Sin Límites? 2003 constituyó la primera gran ruptura de la presentación de la colección permanente del MAS. En 2002 se experimentó previamente con una exposición temporal titulada *alma del norte* que inauguró el nuevo espacio expositivo de la planta sótano del Mercado del Este (hoy sala de exposición del MUPAC). La colección se organizó teniendo al cine como elemento de unión y relato, con una selección de películas de referencia que enmarcaban y definían cada sala, dedicada cada una de ellas a un tema iconográfico. Estuvo

comisariado por SCR, IPA y Belén Poole Quintana, autores a su vez de los textos del catálogo.

Sobre la base de la colección del MAS (entonces Museo de Bellas Artes de Santander) –con 111 piezas seleccionadas para su exposición- y de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte –con 28 obras seleccionadas de su colección-, con un total de 139 obras de casi 80 artistas, el MAS presentó así una nueva colección permanente con una propuesta diferente en la lectura de sus contenidos: las paredes siguieron siendo las mismas, pero su cambio sustancial se lo otorgaron las nuevas relaciones / diálogos / confrontaciones / encuentros entre ellas. Sobre el fundamento de una colección en evolución y crecimiento -siempre ligado al contexto de la misma, a las exposiciones temporales y al acuerdo con la Consejería de Cultura para que recalaran en depósito las obras de nueva adquisición ya que el director del MAS era parte de su comisión de adquisiciones junto con María Corral-, se desarrolló otro punto de no retorno. La evolución museística, compromiso que el MAS llevaba desarrollando durante años, ya tenía que hacerse patente en la presentación de la propia expocolección. Las obras comenzaron a tener otras tonalidades de acuerdo a la propuesta de los nuevos ambientes, con lecturas cruzadas y transversales o, si se prefiere, ámbitos que trabajaron como pequeñas instalaciones, logrando otra instalación ya general, o intervenciones diversificadas y especialmente cruzadas, rompiendo con el tradicional montaje lineal y cronológico. De esta forma, se pudo llegar a diversas conclusiones siempre abiertas, por la gran diversidad de representaciones y escenografías que se propusieron. Se plantearon así distintas exploraciones que afectaron tanto al arte "antiguo" o clásico, como al moderno, contemporáneo o actual, siendo indiferente la procedencia de los artistas, integrando, naturalmente, a los de la región, en interesante y fundamental fusión descentralizadora e integradora, como indiferente también se tornó la cronología. He aquí una de las más importantes razones de la existencia del Museo, actual y futuro: integrar el excelente talento artístico cántabro de ayer y de hoy –también de mañana- en otro contexto de la colección, sea nacional, sea internacional,

donde objeto y sujeto adquieren igual importancia (la segunda incluso aún más por su carácter participativo).

El primer diálogo partió del propio edificio, tratando de hermanar la arquitectura en la colección tornándolo como elemento de participación. En su día, el Museo lo comenzó a ensayar con algunas intervenciones. Se estudió la fórmula para que el carácter antropológico quedara espontáneamente incluido. El resto ya lo otorgaron las propias obras y, especialmente, las distintas lecturas que iban y volvían a través del espacio y del tiempo. Fue interesante comprobar cómo obras de distintas cronologías, escuelas, artistas, talentos, lenguajes, formatos, soportes y rincones, convivieron y hasta dialogaron, de análoga forma a como dialogan y conviven obras de tantas cronologías, escuelas y conceptos diferentes en cualquier catedral, lo que siempre convierte a ésta –a pesar de todas esas obvias y siempre presentes "dislocaciones" o "anacronismos"- en un soberbio disfrute y goce estético, histórico y artístico en un mismo espacio, y a nadie extraña. Al final, el diálogo lo propone y ofrece el ser humano. La fusión ordenada e intencionada de elementos de órdenes distintos, anima la facultad de obtener de esta forma diferentes registros, otros colores, otras lecturas, otras sensaciones... El Museo oferta unas, aporta otras pistas..., pero es el espectador el que finalmente puede otorgar las que considere o las que les sugiera las obras e instalaciones. Este planteamiento era novedoso en y para el entonces Museo de Bellas Artes de Santander (hoy MAS), aunque en modo alguno lo era en general (exposición *alma del norte*, singularizada por su fresca transversalidad espacial y cronológica). Hoy estos conceptos son ya mucho más habituales, tanto en museos de arte moderno y contemporáneo como en museos de bellas artes y ya no extrañan tanto como antes.

En *¿Sin Límites?* se incluyó el cine como otra evidente manifestación artística, otorgando a cada estancia su nomenclatura desde títulos de conocidas películas, con afinidad en el contenido de cada ámbito. El objetivo era que el visitante pudiera obtener lecturas distintas desde iconografías, temas o asuntos diferentes: la mujer, el amor, la naturaleza muerta, el retrato, la guerra y la paz, el paisaje, la vida interior, la música, la mar..., con pinturas, esculturas, dibujos,

fotografías de muy diversa procedencia y condición. La videocreación también tuvo su espacio permanente con obras de distintos artistas (Perejaume, White, Martín, Morimura), así como para la proyección de documentos, entrevistas, etc., de acuerdo a un programa.

Aquella nueva y revolucionaria lectura de una colección para el museo santanderino en el proyecto que en 2003 se denominó *¿Sin Límites?*, constituyó una vuelta de tuerca más, continuación de un nuevo periodo del entonces Museo de Bellas Artes de Santander que afectó a todos los órdenes de trabajo de la institución en su constante evolución en la propia colección y en las exposiciones temporales. Con *¿Sin Límites?* se cerró un ciclo obligado que se inició en 1990 y a la vez se abrió otro con un trabajo hacia una normalización museológica y museográfica, solventados entonces muchos aspectos que no existían, de los que se carecía y que no funcionaban (mínima rehabilitación del inmueble, neutralización espacial, pavimentación, señalización, iluminación, climatización, adecuación de los almacenes, informatización, registro, inventario, catalogación, conservación, restauración, préstamos, depósitos, investigación, ensayo, divulgación, relaciones institucionales, proyectos expositivos, trabajo editorial, personal técnico, taller de conservación y restauración, archivo, biblioteca...), intenso periodo que se alargó durante más de una década. Con todo ello, se rompieron fronteras y límites, cuya primerísima materialización visible y evidente quedó personalizado en la lectura e imagen de la colección, cuyas fronteras y límites propuestos, hicieron que fuera el propio espectador el que tuviera que obtener conclusiones, acuerdos o desacuerdos, si así le interesaba, de ahí que se dejara la propuesta siempre abierta, flexible y versátil, también cíclica y con una temporalidad, punto de partidas de las expocolecciones.

Artistas presentes en esta expocolección fueron: Daniel Alegre, Gerardo de Alvear, Javier Arce, Jesús Avecilla, Gabriele Basilico, Ricardo Bernardo, María Blanchard, Bleda y Rosa, José Manuel Broto, Carmen Calvo, Valerio Castello, Vicky Civera, Chema Cobo, Félix de la Concha, Pancho Cossío, Josefa D´Óbidos, Rogelio de Egusquiza, Esteban de la Foz, Manuel Fuentes, José

Gallego, Concha García, Luca Giordano, Pierre Gonnord, Francisco de Goya, Arancha Goyeneche, Enrique Gran, Antonio Gómez Bueno, Eduardo Gruber, Ciuco Gutiérrez, Daniel Gutiérrez Adán, Cándida Höffer, Sara Huete, Manolo Hugué, Francisco Iturrino, Concha Jerez, José Lamarca, Luis López Lejardi, Ricardo de Madrazo, Alicia Martín, Juan Martínez Moro, Cristino Mallo, Chelo Matesanz, María Mijares, Joan Miró, Santiago Montes, Pedro Mora, Yasumasa Morimura, Juan Navarro Baldeweg, Jorge Oteiza, Francisco Pacheco, Perejaume, Antonio Quirós, Manuel Gómez Raba, Mario Rey, Agustín de Riancho, Daniel Rodríguez, Gabriel Rodríguez, Juan Carlos Román, Julio Romero de Torres, Eduardo Rosales, Martín Sáez, Santiago A. Sagredo, Casimiro Sainz, Carlos Sansegundo, Eduardo Sanz, Sergio Sanz, José María Sicilia, Pedro Sobrado, José Gutiérrez Solana, Clara Trueba, Emilia Trueba, Darío Urzay, Juan Uslé, Xesús Vázquez, Ian Wallace, Tim White, Abraham Willensem. El índice y estructura de esta expocolección *¿Sin Límites? 2003* se recoge en documento adjunto[25].

2.2.3. Expocolección *Travesía 2011.*

En 2011 se presentó la nueva expocolección, comisariada por SCR, IPA y Belén Poole, siendo los autores del texto SCR, Ana Álvarez González y Alicia Riva Gómez. Para su construcción creativa se partió de la famosa frase de Marcel Duchamp en su emblemático y preciso *Proceso Creativo*:

"El artista no es el único que consuma el acto de creación, pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir así su propia contribución al proceso creativo".

Una *Travesía* constante y siempre inconclusa es la que se desarrolló a través de la colección del MAS, en general, y de su "ExpoColección" o presentación pública temporal, en particular: objeto y sujeto eran los protagonistas de esta

[25] Vid. Apéndice Documental, DOCUMENTO X.

travesía. El MAS dedicó por entero la Planta 3 a la *Condición Femenina* y la Planta 2 al diálogo *Ciudad-Naturaleza* y a la *Condición Masculina* finalmente: distintos microrrelatos inherentes al ser humano, a sus inquietudes y problemáticas que desarrollados en ámbitos perfectamente diferenciados. La escalera fue el elemento de unión y nexo, y se identificó a una particular ascensión, a un especial Gólgota. Todo ello fue un homenaje a Marcel Duchamp (1887-1968), figura clave del arte del siglo XX. El MAS, como espacio de reflexión y difusor del arte y la cultura moderna, contemporánea y actual, realizó un diseño expositivo a modo de "guiño" sobre dos de sus obras más importantes y de referencia: *El Gran Vidrio* y *Étant Donnés*. Las 250 obras seleccionadas para esta ocasión eran propiedad del MAS contando con el apoyo del depósito temporal de una veintena de piezas del Gobierno de Cantabria (Consejería de Cultura), del Museo Nacional Reina Sofía de Madrid (MNCARS) con quien el MAS tiene suscrito un convenio, del Museo del Prado y de coleccionistas privados de Cantabria.

El MAS dedicó la Planta 2 al diálogo entre la *Ciudad y la Naturaleza*. La expocolección *Travesía* partió desde el epicentro de nuestro cotidiano existir: la ciudad. Ésta se presentó en sus múltiples facetas, desde diferentes perspectivas, materializada bajo distintos visores y maneras de hacer. Individualmente cada pieza mantuvo su alegato personal en el entramado de miradas que ofrece una misma temática. Las obras dialogaron entre sí tejiendo nuevamente una visión transversal y a temporal de la *Ciudad* y de su relación con el ser humano conformando una gran instalación. Artistas internacionales convivieron en ese montaje con obra de artistas nacionales, donde los talentos se entremezclaron. Las pulsiones que inspiran al artista son universales y el entorno en que habitamos es una constante. Al fondo nos encontrábamos con la *Naturaleza* con mayúsculas. Un espacio en el que se enraizaban y entrelazaban obras de características dispares entre ellas y que sin embargo compartían la *Naturaleza* como nexo común, naturalezas reales, oníricas, boscosas, marítimas, cercanas y algunas irreconocibles, se dieron lugar con un cómo, cuándo y dónde, y que requería una total complicidad por parte del espectador. La sala era en realidad un alegato en defensa de la

naturaleza en general y del Amazonas en particular contra la sinrazón del ser humano, su uso y explotación, al tiempo que instalación transversal y nuevamente descentralizadora de artistas, obras y tiempos.

Y el MAS dedicaba por entero la Planta 3 a la *Condición Femenina*. La primera estancia era la más reivindicativa y sórdida. En ella se reunían aspectos comprometidos como la violencia de género o la fragilidad de la libertad, la utilización estética que se ofrece del cuerpo femenino, la lucha por los derechos civiles... La sala era un grito contra ejemplos sangrantes y llamativos que son abordados por artistas –mujeres y hombres- con el anhelo de hacer reflexionar a la sociedad contemporánea (Ciudad Juárez). En el segundo ámbito se evidenciaba aún más el homenaje a Duchamp (*El Gran Vidrio* y, especialmente, *Étant Donnés*). La última sala preservaba una esencia más positiva, con claros mensajes optimistas. Obras en las que la mujer adquiría poder e intimidad propia. Un espacio en el que se daban cita piezas sobre muy diferentes soportes, desde la instalación a la pintura, dibujo, grabado, pasando por la fotografía, con una esencia particular de dulzura que hacía de este espacio una experiencia mágica. Siempre y en todos los casos, la participación del visitante, de cada visitante, hacía la lectura diferente, consumando así infinitos actos creativos, la continuidad del proceso creativo del propio artista, llevando a cabo su propia contribución, abierta e inconclusa, duchampiana, en perpetua travesía.

Se argumentaba entonces… *Definitivamente inacabada*, es el estado de una colección, en constante trans-formación y r-evolución, con un sentido y una sensibilidad. Su presencia física nos vuelve a plantear nuevas y complejas cuestiones, o las de siempre, provocando infinidad de lecturas, siempre diferentes, siempre interpretables. Y es que la *expocolección* del MAS, denominada *Travesía,* es espejo y consecuencia de la paulatina y constante evolución de la institución durante las dos últimas décadas. Se comprende así su compromiso museográfico y artístico que, en definitiva, ha convertido al MAS en un ejemplo atípico en el panorama museístico español pasando de ser un museo horizontal y lineal, local y regional, a otro de carácter trasversal,

moderno, activo y creativo, nacional e internacional. El talento artístico nacional e internacional, de ayer y de hoy, se marida de acuerdo a ejes narrativos en los que también encontramos presente el talento artístico cántabro. Esta descentralización integrada cántabra también es fundamental en el concepto creativo de la expocolección con el cuidado de lo propio.

Muchas de las obras seleccionadas expuestas en *Travesía* y que eran propiedad del MAS, así como otras muchas ahora en los almacenes y que irían rotando en su exhibición, emanan del trabajo que el MAS lleva a cabo al organizar sus exposiciones temporales, casi todas producciones propias, a razón de diez o doce anuales. Y, a su vez, algunas de esas exposiciones temporales, en realidad son trabajos de investigación o recuperaciones científicas de períodos o, sobre todo, de artistas cántabros (Clara Trueba, Agustín de Riancho, Casimiro Sáinz, Rogelio de Egusquiza, Francisco Iturrino, María Blanchard, Pancho Cossío, Ricardo Bernardo, Antonio Quirós, Francisco Rivero Gil, Carlos Sansegundo, Esteban de la Foz, Julio Maruri, Fernando Sáez, Ángel Medina, Enrique Gran, Gloria Torner, Martín Sáez, Juan Navarro Baldeweg, Isabel Garay, Juan Uslé, Ciuco Gutiérrez, etc.). Además de esta labor científica, se complementaba, como hoy, con otra de carácter investigador en forma de homenajes o reconocimientos retrospectivos de artistas cántabros en activo, incorporación revisionista de grandes artistas contemporáneos, proyectos de otros artistas más jóvenes consolidados, los que están en vías de consolidación o los novísimos (Espacio**Me**e**BAS**), completando las habituales muestras temporales del MAS. Casi todas estas exposiciones temporales siempre han estado acompañadas por la edición de libros y catálogos, muchos de los cuales hoy son referencia.

La selección, montaje y presentación de la colección permanente poseía el carácter de *expocolección,* puesto que se concebía con el mismo tratamiento teórico de investigación y renovación que se emplea en las exposiciones temporales, si bien, con una mayor continuidad en el tiempo. En fases anteriores se ha trabajado según la clásica concepción cronológica y académica, horizontal y lineal (1990-2002). *Travesía* surcó los conceptos de

arte moderno, contemporáneo y actual –con dosis clásicas- en una apuesta para establecer una conversación trasversal e intemporal entre las obras y los artistas, con interpretación –en singular y en plural- que se multiplicó hasta el infinito, siempre de forma diferenciadora, agitando ideas, cuestionando lo establecido y desdibujando fronteras. Se generó así un espacio de acción y pensamiento, un nuevo lugar de encuentro, donde la innovación, el desafío y el sentido crítico se pusieron en directa relación con la sociedad contemporánea, donde los conceptos de complementariedad y de los opuestos jugaron un papel clave en su discurso, donde la intervención y personal interpretación del visitante fue crucial, parte siempre inconclusa del proceso creativo duchampiano, fusión total de objeto y sujeto. En documento adjunto se recoge toda la argumentación de esta expocolección[26].

2.2.4. Expocolección *Travesía, incluso 2013*

La tercera y más reciente expocolección ha sido *Travesía, incluso* que tuvo lugar entre 2013 y 2017. En realidad se trató de una vuelta de tuerca más poderosa de la anterior, dadas las constantes incorporaciones de obras artísticas al MAS a través de donaciones y cesiones. Se necesitaba seguir refrescando… En todo caso, además de cambios puntuales de obras en la Planta 3, sí fueron decisivos nuevos planteamientos expositivos de la colección en su planta 2, constatación del habitual movimiento de lo propio del MAS en pos de nuevas ofertas. En concreto, estas novedades se manifestaron en el cambio de un nuevo tema, sustituyendo el de la Naturaleza/Ciudad que existía por el de la Condición masculina, en diálogo con la instalación de la Planta 3. De otro lado, fue la creación del *Espacio Génesis*, ámbito dedicado a muestras temporales –más alargadas en el tiempo- dedicadas a artistas cántabros de la colección y con la propia colección, dada la precaria situación espacial del MAS, entre otras cosas.

[26] Vid. Apéndice Documental, DOCUMENTO VI.

2.2.5. Expocolección Planta 2 | *Condición Masculina* 2013.

La *Condición Masculina* que se presentó estuvo formada en su mayor parte por los fondos de la Colección del MAS apoyado con algún depósito de la Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria y de la colección particular del coleccionista Jaime Sordo.

Los creadores presentes y representados en la Condición Masculina fueron nuevamente elegidos con criterio descentralizador, transversal. Se trató de Tony Ousler (Nueva York, Estados Unidos, 1957), Jaime Plensa (Barcelona, 1955), Rax Rinnekangas (Rovaniemi, Finlandia, 1954), Daniel & Geo Fuchs (FUCHS, Daniel (Alzenau, Alemania, 1966) y FUCHS, Geo (Fráncfort del Meno, Alemania, 1969), Concha García (Santander, 1960), José María Guijarro (Toledo, 1964), Juan Carlos Fernández Izquierdo (Irún, Guipúzcoa, 1965), Carlos Aires (Ronda, Málaga, 1984), Daniel R. Martín (Santander, 1966), Juan Hidalgo (Las Palmas de Gran Canaria, 1927), Santiago Ontañón (Santander, 1903-Madrid, 1989), Sergey Bratov (Kharkov, Ucrania, 1960), Luis González Palma (Ciudad de Guatemala, Guatemala, 1957), Alfredo Jaar (Santiago de Chile, Chile, 1956), Sara Huete (Santander, 1958), Juan Carlos Robles (Sevilla, 1962), Catarina Campino (Lisboa, Portugal, 1972), Roland Fisher (Munich, Alemania, 1958) y Pablo Hojas (Santander, 1945).

En su línea de dar tanta importancia al sujeto como al objeto, el MAS dispuso varias vitrinas para que el visitante presentara objetos de concepto duchampiano en depósito. Dos de ellas ya habían sido completadas por objetos que depositó el propio personal del museo.

2.2.6. Espacio**GÉNESIS**

Este Espacio integrado en la expocolección del Museo, fue una importante novedad del MAS y se pretende continúe en el futuro, tal como así está siendo. Está dedicado a la organización de pequeñas exposiciones de artistas o temas cántabros en su mayoría, de arte moderno, y en su caso contemporáneo, pero

siempre, vinculado a los fondos del MAS, a la propia colección. Son y serán exposiciones, que tienen una periodicidad, y a través de las que el Museo intenta incorporar alguna pieza inédita o relevante del artista seleccionado o del tema elegido.

En dicho espacio se tienen en cuenta los criterios transversales característicos del MAS, así como la importancia del concepto de trabajo del MAS sujeto-objeto. De acuerdo a esa transversalidad si son artistas de arte moderno, hay una o dos piezas de arte contemporáneo y viceversa. Se vuelve a aprovechar para revisar científicamente a los grandes artistas cántabros de toda la historia local y autonómica. Y es que para el MAS, la organización de estas nuevas muestras se no es compleja ya que durante mucho tiempo el museo ha organizado sendas exposiciones de estos artistas, acompañados de profundos estudios científicos.

También, en muchos casos, siendo como es un espacio de génesis, de punto de partida, de inicio, de suma y sigue, pero también atemporal/intemporal, cabe la posibilidad de integrar otros elementos que tengan que ver con esa travesía o génesis. Se integran vitrinas donde exponer objetos de una obra que tenga que ver con el tema, por ejemplo, de la sección fundacional del primigenio museo de Santander: monedas, medallas, objetos arqueológicos; o con documentación al efecto.

El Espacio**GÉNESIS** arrancó con el importante artista cántabro Agustín de Riancho (Entrambasmestas, Cantabria, 1841-Ontaneda, Cantabria, 1929), que estuvo acompañado por una obra del MAS de los sesenta de Julio de Pablo (Revilla de Camargo, Cantabria, 1917-Torrelavega, Cantabria, 2009) y por otra de Tony Stubbing (Londres, 1921). Precisamente, entre el 4 de agosto y el 20 de septiembre de 1997, el MAS organizó una completa exposición dedicada a Riancho tras una ardua labor de investigación. La muestra estuvo compuesta por sesenta de las mejores obras del artista, seleccionadas a partir de la catalogación de más de mil obras del artista. Consecuencia de ello, fue la edición de un catálogo, hoy agotado y referencia historiográfica del artista,

estudio que recogió abundantes aspectos inéditos y novedosos de una longeva e importante trayectoria del artista pasiego. En el catálogo también destaca la aportación de numerosos documentos y cartas transcritas que aportaron datos fundamentales a la hora de estudiar a Riancho.

Así, en su Espacio**GÉNESIS**, el MAS organizó una pequeña e intensa muestra temporal de Riancho fundamentada en la propia colección del Museo, espíritu de dicho Espacio. La exposición la compusieron veintinueve obras de todas las épocas de Riancho, desde soberbios estudios al óleo de la época belga, pasando por su periodo cántabro-vallisoletano-cántabro, destacando *Entrambasmestas*, y fundamentalmente *La Cagigona (a orillas del Luena)* (1901-1908) (título y datación que precisamente fueron rescatados en el proyecto del MAS de 1997), hasta llegar a la *Primavera* y *El río en otoño*, magníficos ejemplos de su eclosión final.

La exposición monográfica dedicada a Riancho se complementó con un lienzo rigurosamente inédito que había sido recientemente traído de Bélgica. Desde 1997, el MAS ha seguido estudiando la figura de Riancho, teniendo estudiadas varias decenas de obras inéditas - bastantes de estas pinturas ubicadas en colecciones particulares españolas totalmente desconocidas y traídas desde Bélgica-. La transversalidad, intemporalidad,.. habitual del MAS estuvo también presente en esa exposición monográfica dedicada a Riancho al contar con la de Tony Stubbing (depósito del MNCARS) y con *Cielo Sombrío* de Julio de Pablo (muchas veces puede ayudar el apoyo de otros elementos expuestos en vitrinas).

La segunda de las exposiciones del Espacio Génesis fue la dedicada a José Gutiérrez Solana y tuvo lugar en 2016. Llevó por título *Solana ¿simbolista?* Nacido y fallecido en Madrid, de todos son conocidos los orígenes cántabros del anacrónico artista, siendo su madre santanderina, viviendo él su juventud en esta ciudad y disfrutando de los veraneos durante años. Varias fueron las cuestiones que llevaron al MAS a organizar esta pequeña e intensa muestra. El MAS quiso organizar una exposición muy especial presidida por tres

importantes e imponentes obras de José Gutiérrez –acompañadas de otras pequeñas-, y una sorprendente pintura del David Salle (Norman, Oklahoma, USA, 1952). Los óleos de Solana eran el conocido *Los traperos* propiedad del propio MAS; el titulado *Procesión de Semana Santa*, óleo de gran tamaño y en depósito; *Un mascarón*, emblemática pintura del artista que le acompañó un díptico del norteamericano posmoderno David Salle titulado *Títeres*. Otros dibujos y grabados completan la singular e intensa muestra.

En primer lugar el extraordinario óleo propiedad del propio MAS, gran óleo titulado *Los traperos* y una de las más importantes piezas del museo santanderino, perteneciente a los inicios de los años veinte de la trayectoria del artista, obra de iconografía especialmente social y sórdida. Junto a él, se expuso un dibujo al pastel y carboncillo titulado *La trapera*. En segundo lugar, la muestra del resto de piezas citadas. En tercer lugar fue el curioso cara a cara entre José Solana y el artista posmoderno norteamericano David Salle. Para la ocasión el MAS seleccionó la excepcional obra de Solana titulada *Un mascarón*, óleo de referencia de 1925 propiedad de una colección privada de Cantabria. Dicha pieza vino acompañada de una pintura del artista norteamericano David Salle, díptico de1988 titulado *Títeres* de la misma colección y que está directamente inspirada en el mascarón precisamente expuesto. Nueva transversalidad y sorpresa del MAS en pos de la organización de una pequeña y singular exposición que vino a definir el universo Solana. En último lugar, y lo más importante, para presentar la extraordinaria donación al MAS del lienzo *Bodegón con marina*. Asimismo, con esta exposición se planteó otra lectura del artista.

Fue una nueva aportación del MAS a través de su colección y desde este nuevo Espacio Génesis. Y entre los artistas que pueden encontrar su lugar en EspacioGÉNESIS se podrán organizar proyectos dedicados a Casimiro Sáinz, María Blanchard, Pancho Cossío, Luis Quintanilla, Ricardo Bernardo, Rogelio de Egusquiza, Francisco Iturrino, Clara Trueba, Esteban de la Foz, Manuel G. Raba, Enrique Gran, los hermanos Calderón, Martín Sáez, Gloria Torner, Ángel Medina, Pedro Sobrado, Joaquín Martínez Cano, Fernando García Valdeón,

Juan Uslé, Vicky Civera, Eduardo Gruber, José Lamarca, Concha García, Arancha Goyeneche, Javier Arce,... en una lista en la que cabrían otros tantos nombres.

2.2.7. Expocolección, colofón conclusivo

La selección, montaje y presentación de la colección permanente posee el carácter de expocolección, puesto que se concibe con el mismo tratamiento teórico de investigación y renovación que se emplea en las exposiciones temporales, si bien, con una mayor continuidad en el tiempo. En fases anteriores se ha trabajado según la clásica concepción cronológica y, incluso académica, horizontal y lineal. En la actualidad, las expocolecciones surcan los conceptos de arte moderno, contemporáneo y actual -con dosis clásicas- en una apuesta para establecer una conversación trasversal e intemporal entre las obras y los artistas, con interpretación -en singular y en plural- que se multiplica hasta el infinito, siempre de forma diferenciadora, agitando ideas, cuestionando lo establecido y desdibujando fronteras. Se genera así un espacio de acción y pensamiento, un nuevo lugar de encuentro, donde la innovación, el desafío y el sentido crítico se ponen en directa relación con la sociedad contemporánea, donde los conceptos de complementariedad y de los opuestos juegan un papel clave en su discurso, donde la intervención y personal interpretación del visitante es crucial, parte siempre inconclusa del proceso creativo duchampiano, fusión total de objeto y sujeto.

Y es que la expocolección del MAS, incluso es espejo y consecuencia de la paulatina y constante evolución de la institución durante las más de dos últimas décadas. Se comprende así su compromiso museográfico y artístico que, en definitiva, ha convertido al MAS en un ejemplo atípico en el panorama museí-stico español pasando de ser un museo horizontal y lineal, local y regional, a otro de carácter trasversal, moderno, activo y creativo, nacional e internacional. El talento artístico nacional e internacional, de ayer y de hoy, se marida de acuerdo a ejes narrativos en los que también encontramos presente el talento artístico cántabro. Esta descentralización integrada cántabra también es

fundamental en el concepto creativo de la expocolección con el cuidado de lo propio.

2.2.8. Colecciones públicas, particulares y privadas: acuerdos y convenios.

Cabe por último anotar una cuestión realmente importante para el MAS que es la de los acuerdos y convenios con otras colecciones públicas y privadas. El MAS posee contactos habituales con más de treinta colecciones de este tipo, casi todas de arte moderno y contemporáneo, fundamentalmente. Y el MAS está llegando a acuerdos suscritos con ellas, en pos de depósitos estables de obras, además de los préstamos para exposiciones. Véase, por ejemplo, el acuerdo-convenio que el Ayunta miento de Santander a través de su MAS llegó con el coleccionista Jaime Sordo[27]. Esto hace que a las 2.300 obras artísticas del MAS, se le sumen otras tantas para poder trabajar y desarrollar sus expocolecciones así como proyectos expositivos temporales. Esto hace, a su vez, que el constante grado de participación sea una constante.

3. MAS | Exposiciones Temporales.

La actividad expositiva MAS Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria es y ha de seguir siendo variada y frecuente, como forma de ir incentivando a sectores de público muy diversos. Paralela a las distintas presentaciones de la colección permanente, se han venido organizando y se vienen organizando y produciendo y es necesario seguir organizando anualmente entre diez y doce exposiciones temporales, todas ellas producciones propias, de diverso calado en tres ámbitos distintos:

1. Espacio**MeBAS**: proyectos expositivos, génesis de exposiciones de ensayo e investigación, tanto de nuevas y jóvenes generaciones artísticas, como de puntual y sorpresiva investigación; es imprescindible, como ya se ha apuntado, trabajar con artistas de las nuevas

[27] Vid. Apéndice Documental, DOCUMENTO XIX.

generaciones, del nuevo milenio, y este ámbito es fundamental, unido al constante crecimiento de la colección, seleccionando bien el talento y la calidad y siempre imbricado en el propio contexto de la colección, concepto siempre aplicable a los Espacios expositivos temporales siguientes.

2. Espacio de Arte Contemporáneo y Actual.
3. Espacio de Arte Moderno y Contemporáneo.
4. Además de muestras extraordinarias de arte clásico en esos distintos espacios.

Este tipo de recorrido es el que se viene realizando en los últimos tiempos en el MAS, otorgando nuevas ofertas y perspectivas, mucho más ricas, ambiciosas; no ha de olvidarse que ello es un suma y sigue a las expocolecciones y al Espacio Génesis. Dependiendo del presupuesto, para las muestras temporales se cuenta y se puede seguir contando con artistas y obras internacionales y nacionales de mayor peso y envergadura, o producciones de artistas cántabros más ambiciosas. El MAS lo lleva haciendo sobre todo con las nuevas generaciones de artistas del siglo XXI (EspacioMeBAS).

La actividad expositiva es, junto con las adquisiciones, el núcleo fundamental de la vida del Museo, ya que es a través de las exposiciones como las obras de arte tienen lugar y se muestran al público. Es también a través de las exposiciones, como la institución informa a los ciudadanos de los desarrollos contemporáneos en el ámbito de las artes plásticas y la cultura visual. Y es una fórmula eficaz y constante, con total continuidad, de ir incrementando la colección artística del MAS en propiedad, vía cesiones y otros.

Como ya se ha dicho, el MAS organiza entre ocho y doce exposiciones temporales al año. A veces coinciden dos o tres de forma simultánea. Todas ellas han sido y son casi siempre producciones propias. Para ello, suele dedicar las salas de las plantas 0 y 1 -a veces, de forma extraordinaria, también la planta 2- destacando en su programación las dedicadas al arte moderno, contemporáneo y actual. Todas las exposiciones están muy especialmente

incardinadas al crecimiento de la colección artística del MAS, al propio contexto coleccionista del museo. Y, por supuesto, todas las exposiciones son sostenibles, acorde la sobriedad presupuestaria del MAS. En este sentido, el rendimiento obtenido es óptimo, perfectamente cuantificable, además de cualificable.

Las muestras de arte más actual y emergente o de recuperación, así como de ensayo e investigación, se desarrollan en el EspacioMeBAS ideado y creado por el MAS en 2009 –iniciado con la muestra dedicada a Fernando Navarro Vejo-, ámbito más versátil.

Asimismo el MAS viene desarrollando un programa de exposiciones fuera del museo, unas de producción propia y otras resultado del convenio con otras instituciones; unas urbanas, otras de interior. En algunas ocasiones, ciertos montajes expositivos temporales se integran en los espacios de la colección permanente.

Los proyectos expositivos suelen estar vinculados al crecimiento patrimonial de la colección y, de acuerdo a las posibilidades del MAS, se cuida al máximo el contenido y el montaje. A través de la Página Web, el MAS también ofrece la oportunidad de revisitar un índice cronológico e histórico de exposiciones pasadas, dentro y fuera del museo -búsqueda por años o por el nombre del artista-: pueden consultarse desde 1978 hasta el momento presente, arco cronológico que con el tiempo se irá ampliando, al igual que sus estadísticas por períodos.

3.1. Exposiciones Temporales (1990-2016).

Puede ser interesante el siguiente cuadro que se adjunta, a la hora de valorar cuestiones varias, considerando el período 1990-2016.

1. Número total de exposiciones organizadas: 259.
2. Por contenido museográfico:

- 16 de Arte Clásico o Bellas Artes (bbaa 6,17%),
- 51 de Arte Moderno (AM, 19,69%),
- 184 de Arte Contemporáneo y Actual (AC/AA, 71,04%).

3. Por género (de entre 184 exposiciones individuales):
   - 65 protagonizadas por mujeres (35,32%) (1bbaa, 1AM, 63AC/AA),
   - 119 protagonizadas por hombres (64,67%, 3bbaa, 33AM, 83AC/AA).
4. Por el origen geográfico de los artistas:
   - 102 de artistas cántabros (39,38 %) (3bbaa, 27AM, 74AC/AA),
   - 100 de artistas del resto de España (38,61 %) (8bbaa, 18AM, 73AC/AA),
   - 57 de artistas internacionales (22%) (1bbaa, 4AM, 49AC/AA).

De entrada, y entre otras cuestiones, como se ve, el MAS destaca por las exposiciones que organiza de los propios artistas de Cantabria, ascendiendo casi al 40% de ellas. Es decir, cuantitativa y cualitativamente, no es cierto la idea que se viene diciendo, tanto en algunos medios de comunicación como de otra índole que los creadores cántabros no tienen espacio de exposición en el MAS. Esto, a tenor de los datos que se aportan, no es cierto. Y no solamente esto, si no que el porcentaje de creadores en activo sobre ese porcentaje anterior es asimismo importante.

En cuanto al contenido sobre arte clásico (bellas artes), arte moderno, arte contemporáneo y arte actual, también es elocuente el porcentaje que aflora. Sí nos interesa particularmente el porcentaje de artistas por género; en general, es superior el de varones sobre las mujeres (1/3 sobre 2/3), si bien es cierto que el número de artistas varones fallecidos o clásicos es casi absoluto sobre el de mujeres, lo que hace que esta estadística caiga en ese desfavor; puede cotejarse este aspecto en el EspacioMeBAS (arte contemporáneo y actual), que se hará más adelante, y es justamente al revés, en proporción 2/3 de muestras de mujeres sobre 1/3 de varones.

3.2. Exposiciones Espacio**Me**e**BAS**.

3.2.1.El Espacio**Me**e**BAS** del MAS se ideó y creó por el MAS en 2009 sito en la planta 1 (se pueden consultar todas las muestras desarrolladas como siempre en la Página Web). Se trata de un pequeño e intenso espacio destinado a exposiciones temporales y proyectos expositivos de investigación y ensayo, tanto de arte contemporáneo y actual, como de arte emergente y alternativo, y también, en menor medida, de arte moderno, recordando que a su vez, también está destinado a muestras tanto nacionales –entre las que naturalmente se encuentran las cántabras y santanderinas-, como internacionales. La nomenclatura se ideó como pequeño homenaje a la antigua nomenclatura de la institución (Museo de Bellas Artes de Santander: MBAS, más la letra minúscula "e" de espacio) que verbalizada, adquiere un tono fresco acorde el habitual contenido del espacio introduciendo esta letra minúscula integrada en el supuesto antiguo acrónimo. Este espacio de ensayo, investigación y experimental, en casi todas sus producciones expositivas de las muestras de jóvenes artistas, se cuenta con la crítica artística de jóvenes generaciones de críticos de arte y curadores, como parte esencial del proyecto del Espacio**Me**e**BAS**.

3.3.2.Estadísticas Espacio**Me**e**BAS** (2009-2016):

1. Total número de exposiciones realizadas: 51.
2. Nº Exposiciones por concepto museográfico:
    - 42 de arte contemporáneo y actual (AC, 32 individuales y 2 colectivas)
    - 9 de arte moderno (AM)
3. Nº Exposiciones por género (AC):
    - Mujeres: 34 realizadas (66,66%)
    - Hombres: 17 realizadas (33,33%)
4. Nº Exposiciones por origen geográfico (AC):
    - Artistas cántabros: 28 (54,90%),
    - Artistas resto España: 14 (27,45%),

- Artistas Internacionales: 9 (17,64%).

La lectura que se puede obtener de estos datos es también fácil. Ya se supera el medio centenar de muestras organizadas, todas producciones propias, con frescura y versatilidad. Bien es cierto que deberían ser más en número, pero los presupuestos impiden esta mayor cantidad de proyectos a organizar, que es el deseo y objetivo del MAS.

De acuerdo a las estadísticas –donde por cierto se incluye a Goya en el bicentenario del encargo del *Fernando VII* como parte del arte moderno, por el carácter de la exposición organizada y porque Goya es un moderno perpetuo-, que el propósito de este ámbito se cumple acorde la organización de proyectos de artistas o protoartistas. Es muy interesante observar la estadística por géneros –algo no buscado por el MAS, simple realidad de trabajo de la institución- y es que el porcentaje de mujeres artistas es sensiblemente superior al de artistas varones (2/3 sobre 1/3), siendo sintomático, aunque se vuelve a decir que esto no es algo buscado. Por último, y nuevamente contra la errónea opinión, que no valoración, acerca de que los artistas autóctonos no exponen en el MAS, se vuelve a constatar que esto no es cierto: llegan casi al 55% las exposiciones de cántabros realizadas sobre el total; el resto se lo reparten artistas nacionales del resto de España e internacionales.

La inmediata conclusión es que este ámbito, desde el mismo momento de su creación, ha sido y es parte fundamental del trabajo del museo. Es también parte fundamental del crecimiento patrimonial artístico del MAS.

3.3. Exposiciones del MAS fuera del espacio del MAS

El MAS no limita su función de divulgación, promoción e investigación del arte moderno, contemporáneo y actual a sus propias instalaciones. El Museo como entidad produce, no solamente organiza y coordina exposiciones en otras dependencias culturales de Santander y de Cantabria y también en sus espacios urbanos, si no que de forma puntual y extraordinaria también lo lleva

a efecto en otros ámbitos nacionales o internacionales. Los escenarios urbanos son doblemente motivadores ya que, por un lado, permiten que la obra se llegue a confundir con el paisaje urbano, y por otro, permiten poner en contacto directo y sin interacción ninguna, la creación con su espectador. En todo caso y en este sentido, a pesar de las varias propuestas que se han trasladado al museo, el MAS ha eludido siempre llevar a cabo el denominado “Arte Rotonda”, y nunca lo ha propiciado, porque siempre ha valorado como espacio nada idóneo para instalar piezas de arte, en práctica más especuladora que creativo-artística. Sí ha intervenido, comisariado o dirigido otras intervenciones de piezas artísticas urbanas, como son los casos de la obra de Gema Soldevilla dedicada a José Hierro, bajo coordinación e intervención del MAS; o, de forma especial, la Rampa Sotileza con la instalación de las obras de Concha García y Baltazar Torres, artistas y obras llevadas a cabo a propuesta del MAS, baja la dirección y comisariado del MAS.

Caso aparte y especial ha constituido la sala del Mercado del Este (ME) (sala A) sita en el centro de Santander, equipada y dirigida por el MAS durante seis años (2002-2007) desde el mismo día de su inauguración (18 de julio de 2002). Muchas de las muestras allí organizadas eran el mismo proyecto expositivo simultáneo espacio del MAS espacio del Mercado del Este, cuyo inicio de visita tenía lugar en el propio MAS. Esto lo hizo el MAS durante esos años sin contar con partidas presupuestarias adicionales, es decir, lo hizo que el mismo presupuesto con que contaba, siendo como fue un esfuerzo ímprobo y un milagro. Además, casi todos los contenidos fueron de una gran calidad, incluidas algunas recuperaciones de tipo científico (Julio Maruri, José Hierro).

Resumen de las exposiciones organizadas en el ME por el MAS (en negrilla se destacan importantes y relevantes proyectos expositivos de arte moderno, contemporáneo y actual que tuvieron continuidad en los espacios expositivos del ME y del MAS de forma simultánea):

- 2002: 1. **Alma del Norte** (VII-XI) 2.Colección de Loza de la Cartuja de Sevilla. Museo Pickman (XI-2002/II-2003).

- 2003: 1. Arte Rupestre de Cantabria (IV-V). 2. **Generación 2003 de Caja Madrid** (V-VI) 3. Los espíritus el Oro y el Chaman. Museo del Oro de Colombia (VII-VIII) 4. **Aena. Colección de arte contemporáneo** (IX-XI) 5. **Julio Maruri** (XII-2003/II-2004).
- 2004: 1. **El *Grupo de Trama*** (IV-V) 2. **Generación 2004 de Caja Madrid** (V-VI) 3. **Colección de arte contemporáneo de la Fundación "la Caixa" de Barcelona** (I) (VII-IX) 4**. Colección de arte contemporáneo de Caja Burgos** (X-XII) 5. J**osé Hierro (1922-2002). *La Torre de los Sueños*** (XII-2004/ II-2005).
- 2005: 1. **Generación 2005 de Caja Madrid** (III-VI). 2. **Colección de arte contemporáneo de la Fundación "la Caixa" de Barcelona (II)** (VI-IX). 3. **El Puente de la Visión 2005** (X-XII) 4. **Colección Miguel Logroño. *Reconocimientos*** (XII.2005- II-2006).
- 2006: 1.**Generación 2006 de Caja Madrid** (III-VI) 2. **Colección de Fotografía Contemporánea de Telefónica** (VI-IX). 3. **El Puente de la Visión 2006** (X-XII). 4. **Gabriele Basilico. *Huellas de identidad*** (XII-2006/II-2007).
- 2007: 1. **Becas 2006 y 2007 de Caja Madrid** (III-VI). 2. **Pablo Gargallo** (VI-IX). 3. **El Puente de la Visión 2007** (X-XII).

Algunas otras muestras foráneas han sido las de Casimiro Saínz (Reinosa y Madrid), Pintura de Cantabria 1875-1975 (Washington y Nueva York), Pintura de Cantabria: Tradición y Vanguardia (Madrid y Sevilla), 10 Propuestas Cántabras (terual), así como otras en distintos ayuntamientos de Cantabria (Miengo, Solares, Camargo-La Vidriera, Santoña, San Román de Escalante, Castro Urdiales, Santander-Centro Madrazo, Santander-Casino, Santander Biblioteca Central, etc.).

También caso aparte es el conjunto artístico de la Rampa Sotileza, donde se concitan la obra de dos artistas, Concha García y Baltazar Torres, una mujer y un hombre, una obra vertical y otra horizontal, una obra abstracta y otra figurativa…

3.4. Exposiciones Temporales | Espacio Mutante.

Espacio Mutante nace el verano de 2014 con objeto de convertirse en escenario urbano, estable y permanente en la fachada del MAS de retroproyecciones fotográficas, videocreaciones, documentales o montajes visuales, dando la opción a los creadores de disponer de un nuevo decorado en el que mostrar sus obras. En las grandes cristaleras de la puerta principal de acceso al museo se ha instalado un vinilo especial a modo de pantalla que permite *retroproyectar* desde su interior, de forma permanente de martes a sábados durante todo el año, durante el anochecer de cada día y hasta la medianoche.

La creación de este nuevo espacio de retroproyección urbano estable y permanente en la fachada del MAS tiene como objetivo convertir la fachada principal en una pantalla de retroproyección para poder visualizar de forma estable y permanente -especialmente durante las noches y tardes de invierno- distintas obras creativas. De este modo, está vinculada a varias de sus actividades y complementa la oferta que el MAS ofrece en su interior, en su sala de proyección permanente de la planta 2, además de refrescar la propia fachada. Lleva ya funcionando dos años con buenos resultados.

El contenido de una y otra versa sobre la visualización de:

- Videocreaciones de otros artistas previamente seleccionados procedentes de colecciones particulares o públicas.
- Videocreaciones seleccionadas de artistas, a modo de exposiciones temporales.
- Proyecciones y retroproyecciones de documentación u obras de artistas; podrán ser motivos de ello los trabajos visuales que los artistas aportan en Espacio Interior u otros ciclos para ilustrar sus conferencias y charlas.
- Proyecciones y retroproyecciones de documentación diversa del propio MAS u otra documentación de investigación o científica.

- Proyecciones y retroproyección de documentos emanados de las reuniones de foroMAS.
- Proyecciones y retroproyecciones de información varia cultural y artística.

4. Actividades Complementarias y Auxiliares.

El MAS tiene muchas actividades de muy distinto público y calado. Estadísticamente, el MAS sabe que los públicos son diferentes. Y el MAS seguirá generando nuevas y más variadas actividades, ya que es un museo en constante movimiento, creativo, con ideas siempre constantes. Si se hiciera una relación de las personas distintas que en estos últimos años han intervenido y siguen interviniendo en el MAS de muy diversos territorios y escenarios creativos, sería sorprendente (se puede cotejar la Página Web del MAS, con todos y cada uno de los protagonistas). Es decir, el grado de participación en el MAS es muy grande. Se presentan aquí, de forma sintetizada, algunas de las actividades complementarias ya existentes y que están funcionando bien o muy bien, con una muy alta participación de públicos y de protagonistas de muy diversas actividades creativas, foráneos y, especialmente de Cantabria y Santander. Se detalla y sintetiza a continuación una relación particularizada de algunas actividades desarrollas y por desarrollar del MAS.

4.1. deacMAS.

En 2011 el MAS crea y dirige el deacMAS (Departamento de Educación y Acción Cultural del MAS), contando con el apoyo de financiación de la Fundación Santander Creativa. Se trata de un departamento aún no estable y permanente -objetivo del MAS es su permanencia en el tiempo y espacio-, labor que en la actualidad se otorga por concurso público (presentación de proyectos, evaluación de los mismos, y adaptación del electo al concepto del MAS). El deacMAS como educación no formal estable es una consecuencia del trabajo que la institución lleva a cabo desde finales de los años noventa del

anterior siglo: muchos han sido los jóvenes historiadores del arte o profesionales del sector que han llevado este trabajo con visitas guiadas, talleres, etc. Se trata de facilitar el acceso al Arte Moderno, Contemporáneo y Actual que se extiende a todo tipo de públicos, entendiendo que es precisamente el público y la obra de arte, sujeto y objeto, la razón de existencia y trabajo del MAS. El proyecto del MAS y su labor investigadora y difusora se ve acrecentada así mediante este departamento asentado sobre la convicción de la necesidad e idoneidad del disfrute del arte para el desarrollo de los individuos y la sociedad. De esta forma, se facilitan herramientas y procesos con los que el público-usuario se desenvuelva a través de las salas e interaccione con las obras, bien de manera autónoma, bien guiada, y obtenga un acercamiento al Arte Moderno, Contemporáneo y Actual, como sujeto activo.

Las líneas de actuación se dirigen en tres direcciones. Una importante labor de trabajo con la Comunidad Educativa, en todos sus niveles y características propias ocupan las mañanas del MAS. Las actividades del programa de Ocio para público adulto, joven e infantil se traducen en forma de talleres y visitas a lo largo de la semana y la jornada del sábado. En ellas se trabaja a partir de la propia expocolección del MAS, Travesía, de las exposiciones temporales, y de conceptos que permitan acercarse a la cultura contemporánea a través del entretenimiento. Por último, el programa de Comunidades presta especial atención al trabajo colaborativo con grupos, colectivos o asociaciones que por diversas razones presentan características concretas y requieren un trato especializado y minucioso. El acceso a este programa está abierto a todos aquellos colectivos que deseen participar del MAS.

Algunas tareas generales del deacMAS son:

1. Segmentar el público real y potencial, incluido el personal del museo.
2. Diseñar los contenidos de las actividades y / o los materiales de la programación destinados a cada uno de esos segmentos.

3. Coordinar y gestionar las distintas actividades estableciendo puentes entre todas ellas y los contenidos de la colección.
4. Entrenar específicamente al personal especializado en mediación cultural o educación artística que lleve a cabo las actividades del departamento.
5. Establecer lazos específicos con la comunidad educativa y con la sociedad en general.

Algunas actividades del deacMAS son:

1. Mediadas y presenciales, tanto de verbalización como experimentales.
2. Sin mediación, con materiales de autoguía.
3. Extramuros, en otros centros no artísticos.
4. A través de internet.

Véase en todo caso en la Página Web toda la actividad desarrollada en el MAS a través de este departamento, tan importante y clave en el acontecer diario de la institución. Se puede consultar el desarrollo histórico año a año. El resultado ha sido muy positivo y de usuarios muy diferentes.

4.2. *Espacio Interior*.

Espacio Interior es el escenario creado por el MAS que nació en 2007 de la mano de José Ramón Sánchez, en el que se aproximan los artistas y su público sin mediación alguna. Para ello, el MAS propone encuentros periódicos con creadores cántabros, nacionales e internacionales. Una buena ocasión para conocer de primera mano la trayectoria de cada artista, los secretos de cada obra y para indagar en las inspiraciones de cada creador. Es una iniciativa que permite una comunicación rica y fluida con el propio artista, que pone en contacto directo al creador y al receptor de la obra, a los distintos sujetos y a los objetos como idea madre del trabajo del MAS, siendo en este caso el protagonista el propio artista, uno de los sujetos del MAS.

Por esta actividad ya han transitado más de medio centenar de artistas, 49 de los cuales son cántabros, foro también de atención prioritaria a los creadores de la región. El propósito futuro –desde la Fonoteca del MAS existente: toda intervención de recoger en grabación para su archivo-, es llevar a cabo un documento de entrevistas con todos y cada uno de los artistas, para generar un archivo editorial on-line y convencional, donde artistas con otros tantos entrevistadores diferentes consigan un documento que será muy importante en el futuro.

4.3. *Encuentros con…*

Es una actividad creada por el MAS que nació con carácter mensual y promueve el diálogo entre la obra físicamente presente, el artista y el público. El propósito es que un artista presente una pieza suya propiedad de la colección del MAS para mantener una pequeña entrevista sobre su trayectoria e inquietudes artísticas, buena oportunidad para conocer en profundidad la obra seleccionada y el contexto en el que nació. El encuentro del artista con la obra y el público –sujeto y objeto tienen para el MAS la misma y máxima importancia- tiene lugar con los artistas en activo que en esos momentos poseen obra expuesta en el MAS, bien en la expocolección, bien en una exposición temporal.

4.4. *Flores del Viento* (Arte y Sociedad, Sociedad y Arte)

Actividad creada y centrada en conferencias, mesas redondas e intervenciones artísticas, de temática relacionada con el compromiso social. En los encuentros se abordan diversos temas de actualidad -género, conflictos bélicos, refugiados, inmigración… - que se vinculan con el mundo del arte.

4.5. DIM | Día Internacional de los Museos.

Con motivo de la celebración del Día Internacional de los Museos, evento que se celebra cada 18 de mayo de cada año y que está coordinado por el Consejo

Internacional de Museos (ICOM) al que el MAS pertenece, éste plantea y propone a todo visitante que lo desee, una visita especial, tanto a su colección permanente, como a sus exposiciones temporales. Asimismo, durante ese día, suelen ofrecerse otro tipo de actividades complementarias que puedan hacer de la jornada un día especial que enlazan con el motivo seleccionado por el ICOM. En ocasiones se han montado en las salas, estudios radiofónicos en donde se han desarrollado programas en vivo y en directo.

4.6. Artistas de los siglos XX y XXI.

Nació con el propósito de acercar a los artistas de los siglos XX y XXI al gran público. El MAS tiene abierto así otro foro de debate promoviendo ciclos de conferencias temáticos. Versan sobre creadores contemporáneos y son impartidas por profesionales del arte: historiadores de arte, curadores, comisarios, críticos, ensayistas... Dentro de ella, destaca la selección anual de jóvenes profesionales del arte en formación, a quienes se invita a impartir conferencias, fórmula formativa que les otorga la oportunidad de iniciar o continuar su trayectoria profesional. En todo caso, la actividad está caracterizada por el rigor, el tono divulgativo y la voluntad de decantar reflexiones que permitan profundizar en el conocimiento del arte moderno, contemporáneo y actual, y su persistencia social.

4.7. *Alucinaciones.*

Con Alucinaciones –quizá la actividad más veterana de todas- el MAS ofrece un espacio para la ensoñación en el que se encuentren la literatura, la poesía, la danza, la música u otros aspectos de la cultura y creación con las artes plásticas en general, con la colección del MAS en particular. Para ello, se propone a críticos, escritores, poetas o ciudadanos de muy diversa dedicación que elijan una obra del MAS, la que les resulte más atractiva o sugerente, por el motivo que fuere, y nos regalen una visión tomando dicha pieza como referente, pudiendo ésta protagonizar o no dicha alucinación. Se trata de una oportunidad de generar perspectivas distintas, al margen del academicismo o la

profesionalidad artística, que a veces puede ser complementaria. En suma, se trata de una actividad que genera otras ensoñaciones o simples alucinaciones, tomando como referencia la obra o pieza electa.

4.8. *La Noche MAS Bella*.

Desde el año 2004 y hasta el 2012, el MAS ha venido celebrando La Noche MAS Bella, título ideado por Emilia Trueba. Es un evento en el que los ciudadanos comparten con gentes de las artes y con representantes de la vida cultural y social de Santander y Cantabria, un tiempo dentro del espacio museístico con la vocación de unir su admiración y su pasión por el arte. Es una ocasión única para que galeristas, artistas, coleccionistas, investigadores, ensayistas, profesionales del arte y aficionados al arte en general, conviertan el jardín de la pinacoteca y el propio Museo en lugar de encuentro y diálogo.

4.9. *foroMAS*

foroMAS nace en marzo de 2011 con el objeto y propósito de generar un espacio de debate, reflexión y encuentro en torno al arte actual (moderno, contemporáneo, actual, emergente y alternativo). Lo hizo con una propuesta reflexiva de la mano de Kevin Power. Este foro es una propuesta con la que el MAS abre espacios tanto físicos como intelectuales y tiende puentes al diálogo y colaboración a los diversos agentes culturales y sociales de Santander y de Cantabria así como foráneos. Desde entonces, se cita periódicamente para esbozar líneas de reflexión con el arte contemporáneo como eje central de todas ellas.

4.10*. aluCINE*

En 2011, el MAS propuso a la Asociación Audiovisual de Cantabria (ACuCA) la posibilidad de organizar un encuentro habitual y con continuidad, foro y plataforma, para que los nuevos creadores y sus trabajos pudiesen ser visionados y disfrutados por el público, lo que es posible gracias a un convenio

suscrito entre el MAS y ACuCA. El MAS muestra así su sensibilización ante el fenómeno surgido en esta región con la aparición de un nutrido grupo de nuevos realizadores en el campo de las artes audiovisuales y cinematográficas, y brinda su espacio para exponer la creatividad que surge en Cantabria.

Que el cine está concebido como el Séptimo Arte no escapa al MAS. No en vano, por ejemplo, fue la trama a través de la cual se desarrolló la presentación de la colección permanente en 2003 titulada ¿Sin Límites? El MAS ofrece y propone así un foro de encuentro y reflexión, donde se conjugan las proyecciones cinematográficas y el debate, contando con la participación de críticos y profesionales del mundo del cine. aluCINE es un ambiente ideado para que el público pueda visionar las producciones, en forma de largometrajes o cortometrajes, de las artes audiovisuales, y los nuevos creadores encuentren un espacio en el que mostrar sus obras.

4.11. Otras actividades.

El MAS no limita su actividad a las exposiciones, permanentes o temporales, y a sus ciclos y conferencias. El Museo de Arte Moderno y Contemporáneo es referente en Santander y Cantabria y por ello, sus instalaciones acogen presentaciones de libros, representaciones teatrales y de danza, emisiones radiofónicas,... un sin fin de actividad con la cultura como eje vertebrador. Asimismo se trabaja en la creación y organización de otras nuevas actividades (*Cordis Volatus*, etc.).

5. Actividad Científica, de Ensayo y Reflexión

El MAS lleva realizando una intensa labor científica, de ensayo y reflexión desde hace mucho tiempo y debe de seguir haciéndola y siempre mejorándola. Primeramente la ha realizado en el período 1978-1983; después desde 1990 y hasta la actualidad. Es una de sus más importantes funciones, trabajos y objetivos del museo. Y lo hace a través de sus exposiciones, de sus actividades, y de la conservación y estudio de la propia colección y ajenas.

Todo ello se manifiesta, materializa y consolida por muchas veces por la vía editorial (véase la página web). El MAS es editorial desde hace ya muchos años. Siempre ha procurado que el contenido de todas las publicaciones sea de carácter científico, de ensayo, de investigación o de crítica de arte, con algunas ya menos habituales de tipo divulgativo. Es decir, siempre ha procurado que sean útiles. Sus trabajos editoriales se resumen en el siguiente listado:

1. Catálogos de exposiciones temporales (incluye los Folletos-Catálogos del Espacio**Me**e**BAS** con la general colaboración de nuevas generaciones de críticos de arte y nuevos curadores).
2. Libros y otros: Colección Cuadernos de Arte, libros varios, guías didácticas o de otra índole, Alucinaciones, etc.
3. Revista *Trasdós.*

El grueso de las publicaciones del MAS lo componen los catálogos de las exposiciones, acompañados de investigaciones, ensayos, textos críticos o, en menor medida, divulgativos. El resto lo conforman los Cuadernos de Arte (nn. 1-18) centrados fundamentalmente en la investigación y catalogación de obras de artistas cántabros; y *Trasdós*, revista anual creada e ideada por el MAS, de investigación, ensayo, crítica y en la que se recoge también la memoria del MAS. Asimismo el museo tiene algunas publicaciones sobre los fondos de la colección y artistas. También se editan folletos y pequeñas publicaciones de distinto signo. Algunas de estas publicaciones se pueden consultar en la biblioteca virtual.

Normalmente, este gran apartado dedicado a las publicaciones (Véase Página Web en “Ediciones MAS”) sirve como constante intercambio de publicaciones con otros museos, centros, fundaciones, universidades, bibliotecas… De ahí el gran crecimiento habitual de la Biblioteca especializada del MAS cuyo crecimiento en estos últimos veinticinco años ha sido poderoso, bien por esta vía de intercambios, bien por la vía de las adquisiciones (muy escasas), bien

por la gran vía de los donaciones (Simón Marchán, etc.). La distribución y sus diversos cauces es también es una forma de divulgación y comunicación, general y especializada (se tratará en Divulgación / Comunicación).

6. Otros servicios del MAS.

El MAS, de forma habitual y constante, lleva a cabo otras labores, servicios, etc., que son constantes y permanentes. En este sentido, hay tres que destacan sobre el resto: Biblioteca especializada, Archivo y lo que denominaremos Consultas.

6.1. Biblioteca Especializada del MAS (BEM).

En 1990 el MAS poseía un centenar de libros, al margen de los propios catálogos de sus exposiciones. Ese centenar de libros que ingresaron en los años ochenta pretendía ser una biblioteca que nunca cuajó. A partir precisamente de 1990, el MAS comenzó a trabajar su biblioteca especializada de forma constante y continuada de acuerdo a una triple vía:

1. Intercambio de publicaciones propias con otras instituciones (museos, centros, fundaciones, universidades…).
2. Adquisiciones de libros.
3. Cesiones y donaciones al MAS.

A día de hoy, la existencia de esta Biblioteca Especializada del MAS es una realidad consecuencia de un constante crecimiento. Hoy se pueden contabilizar unos veinticinco mil volúmenes especializados en arte de los siglos XIX, XX y XXI, además de museología, revistas, etc. Esta afortunada realidad fundamentalmente ha crecido gracias a los constantes intercambios editoriales, a las donaciones (Fernando Zamanillo, Luis Alberto Salcines, Galería Elba Benítez, Simón Marchán…). Efectivamente, muchas han sido y son las donaciones bibliográficas especializadas al MAS y que son imparables; incluso algunas se han desestimado. Ello lleva un constante y muy laborioso trabajo.

Tres son actualmente los muy importantes problemas de esta excelente Biblioteca Especializada del MAS:

- Su inventariado
- Su espacio.
- Su apertura al público y atención.

En cuanto a la primera, sólo un tercio de sus fondos ya están informatizados y tejuelados, con mucho esfuerzo. Pero falta llevar a cabo la informatización y tejuelo del resto de los fondos.

El espacio es otro de sus grandes problemas, problema que también afecta al resto de cuestiones del propio MAS: falta espacio para la exposición pública de la propia colección artística; falta espacio para el almacenamiento de obras de arte; falta espacio para el salón de actos del que se carece (es de quita y pon); falta espacio para una librería-tienda; falta espacio para un archivo; y falta espacio para una cafetería-restaurante. Es decir, falta espacio para una importante serie de servicios mínimos que debería ofertar el MAS.

Y la Biblioteca Especializada del MAS posee está muy grave insuficiencia espacial, junto con el propio Archivo del MAS. Está claro que se debería contar con un espacio de unos 400 metros cuadrados para solventar esta situación.

6.2. Archivo del MAS.

Además de lo anotado anteriormente, y además de la documentación histórico-artística que se ha revisado en su totalidad, el MAS ha venido acopiando otra importante documentación varia de cara a la investigación. A su vez ha venido recogiendo datos de la hemeroteca municipal para también tener datos con los que poder ser útiles. La propia y copiosa documentación que el MAS ha ido generando en estos veinticinco últimos años, abundante, también está clasificada de cara a futuras investigaciones. Falta asimismo espacio para su

organización final y posterior apertura al público investigador en Departamento –Biblioteca especializada y Archivo del MAS- que unificado, podría y debería dar servicio el MAS.

6.3. Conservación y Restauración | consultas.

Otro de los aspectos constantes y habituales del MAS ha sido y es la consulta de obras de distinto signo y calado por parte de cientos y cientos, miles, de particulares. Esta constante labor es importante de cara al archivo de patrimonio local y regional, su investigación, muy útil, por ejemplo, a la hora de organizar exposiciones temporales, dentro y fuera de la institución.

Estas constantes y habituales consultas externas científicas, también de conservación y restauración, siempre han estado acompañadas en su solicitud de aportar, además de su valoración artística, la económica, a lo que siempre y en todos los casos, el MAS se ha negado se niega y se negará: el MAS es una institución pública sin fin lucrativo y es práctica deontológica la de no otorgar valores económicos, cuestión que siempre se ha cumplido a rajatabla, sin excepción alguna. Por cierto, y como anécdota nada baladí, lo primero que se hizo en enero de 1990 fue retirar de la sala de exposición del MAS los listados de obras de las exposiciones temporales donde se marcaban los precios. Ante aquella sorprendente práctica –ilegal a todas luces, suplantaba la labor de una galería comercial-, se zanjó la cuestión de forma drástica, sin miramientos. Sobran las palabras.

7. Divulgación y Comunicación.

7.1. Departamento de Comunicación y Divulgación.

Todos los profesionales de los museos del mundo, museos grandes o pequeños, nacionales o periféricos, saben que un museo es un medio de comunicación más, es otra forma de medio de comunicación. Este concepto a los políticos normalmente les cuesta comprenderlo y, más aún, asumirlo. Pero

es ya algo total y precisamente asumido en todo el mundo y a todos los niveles. Y esto es clave precisamente, para que todo museo pueda cumplir y deba cumplir sus objetivos generales y primordiales. Esos objetivos generales son:

1. Conservar, investigar y difundir el patrimonio moderno y contemporáneo artístico cántabro.
2. Ofrecer al público una institución que exhiba las colecciones de arte moderno y contemporáneo (existentes y futuras) y que presente exposiciones temporales de arte moderno y contemporáneo.
3. Concentrar en su caso las colecciones de las diferentes instituciones públicas de Cantabria, dispersas en la actualidad, a la que se podrían sumar algunas donaciones o depósitos privados.
4. Divulgar esta continuada labor científica y de otorgación de educación no formal.

Para ello, el MAS debe de poder divulgar y comunicar a través de su Departamento de Comunicación que posee todo museo moderno. De todo ello depende automáticamente la divulgación, tanto mediática, como pedagógica como de conocimiento (investigación y ensayo), clave en la vida del museo. Y de ahí que destaquemos en este capítulo estas funciones, entre otras, consecuencia de un trabajo exhaustivo previo, de la investigación, de la conservación, de la presentación de la colección y de las exposiciones, de las conferencias y encuentros, etc. Desde este departamento: se redactan las notas de prensa, se organizan las ruedas de prensa y se comunica eficazmente todos las actividades del Museo; recibe y orienta, cuando le es posible, a periodistas y personas que, por su profesión, solicitan una atención especial; mantiene la relación con los Amigos del Museo; gestiona el alquiler de los diferentes espacios del Museo para actos privados si así pudiera ser; se ocupa de cuestiones relacionadas con protocolo. Dicho departamento es, como decimos, fundamental, ya que traslada y transmite el trabajo que se realiza en la institución. Y es el fundamental departamento que se encarga de la comunicación, divulgación y prensa, de los aspectos relacionados con la imagen exterior del museo.

7.2. Departamento de Publicaciones

Este Departamento de divulgación y comunicación es fundamental. Como ya se ha dicho, el MAS es editorial y produce libros, catálogos, folletos…[28] El MAS es un productor de bibliografía que muchísimas veces se torna en fundamental y emblemática, acorde sus propias investigaciones.

Y el listado de las diferentes publicaciones que realiza un museo incluye:

1. Catálogos de su colección permanente así como nuevos catálogos de exposiciones temporales dedicados a adquisiciones.
2. Catálogos de las exposiciones temporales.
3. Monografías de investigación.
4. Libros de divulgación.
5. Guías para el visitante.
6. Publicaciones realizadas por artistas como parte de un proyecto expositivo (o, incluso, como única intervención artística).
7. Publicaciones de menor entidad que los libros, pero de gran importancia en los museos: folletos, hojas de mano, carteles publicitarios, postales, invitaciones a las inauguraciones, programas de actividades, etc.
8. Revista del Museo (*Trasdós*) (investigación/memoria/etc.)

El MAS, como editorial que es y con una larga trayectoria, tiene, en este sentido, amplia experiencia, diversificada en lo apuntado. Las publicaciones, convenientemente divulgadas y distribuidas, son un extraordinario caudal divulgativo y de intercambio del trabajo de la institución, clave en su trabajo. Sería idóneo, en todo caso, contar con un Departamento de Publicaciones que

[28] Vid. www.museosantandermas.es, capítulo "Ediciones".

trabajara dicha faceta en exclusividad, de acuerdo al amplio y diversificado volúmen de trabajo, continuado y constante, contando con una normal planificación de acuerdo a los trabajos de diseño, producción e impresión.

La mayoría de los museos encargan la producción de los catálogos y demás publicaciones a editoriales o estudios de diseño externos. Sin embargo, disponer de un Departamento de Publicaciones propio tiene indudables ventajas:

1. Permite crear una línea de diseño editorial propia, que haga que cada una de las publicaciones sea reconocible.
2. Permite trabajar con calendarios ajustados, al evitar intermediarios innecesarios.
3. Constituye un considerable ahorro para el Museo. Cuando las publicaciones se encargan a una editorial externa, ésta sólo da algunos servicios añadidos, pero cargando también un margen sobre el coste industrial de producción.
4. La realización de las publicaciones en el propio Museo otorga una mayor calidad, dado que existe un mayor contacto entre los responsables de su contenido y los de su producción. Además permite trabajar directamente con los curadores invitados y los artistas, haciendo que el producto final esté más de acuerdo con el contenido de las exposiciones.

Para llevar a cabo estas funciones, ya experimentadas ampliamente como ya se ha indicado, el Departamento de Publicaciones debería disponer de un encargado de publicaciones que planifica el trabajo, mantiene la relación con proveedores, elabora la línea gráfica de las publicaciones y trabaja en su diseño y maquetación. Contaría con la colaboración de un diseñador/maquetador. El Departamento de publicaciones dependería organizativamente del Departamento de comunicación. El Departamento de Publicaciones también deberá ocuparse del diseño y actualización de la página

web y, cuando sea necesario, de la producción de ediciones en soportes informáticos (como CD-ROM, On-Line).

La distribución de las publicaciones es uno de los factores más importantes, tal como ya se ha indicado. Un catálogo de una exposición no tiene utilidad si no llega a las manos de los lectores adecuados. Casi la única forma en que un lector tiene conocimiento de la existencia de un libro determinado es a través de verlo en un punto de venta. Es escasa la influencia de la publicidad (que raramente puede realizarse) o de las críticas aparecidas en prensa. Sin embargo, cada uno de los ejemplares distribuidos tiene un coste y raramente pueden recuperarse si no se venden. Por ello, su presencia física es fundamental. Es importante también el intercambio de publicaciones entre instituciones (Biblioteca Especializada del MAS).

Debe estudiarse una distribución que incluya:

1. Una amplia selección de librerías de Santander y del resto de poblaciones de Cantabria.
2. Una serie de librerías de las mayores capitales españolas.
3. Las librerías o tiendas de otros museos (de arte y de historia, según el caso).
4. No se ha de olvidar los intercambios con otras instituciones, tal y como ya se ha dicho.
5. Tampoco debe olvidarse tampoco la venta por correspondencia,

Capítulo 4

MAS | Gestión

Organigrama
Presupuesto

Comisión Asesora

Consorcio
y Patronato del Consorcio

1. Introducción

El MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria es un organismo vivo cuyo objetivo es responder a las necesidades propias de la institución incardinada bien como ente de titularidad municipal (como servicio que es del ayuntamiento y como servicio público que es), bien en una figura de Consorcio de las dos instituciones principales de la autonomía y ciudad (Ayuntamiento de Santander y Gobierno de Cantabria/Consejería de Cultura, Turismo y Deporte).

De cualquier manera, y siempre y en todo caso, las funciones generales del MAS |Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, sin manifestar ahora aquí en la relación una jerarquía de valores, son:

1. Gestión administrativa y económica y Gestión de personal.
2. Comunicación / Divulgación / Publicaciones.
3. Investigación / Conocimiento.
4. Gabinete pedagógico / Educación.
5. Informática.
6. Mantenimiento del edificio.
7. Gestión y contratación de servicios (cafetería-restaurante, auditorio, tienda).
8. Seguridad.

Para llevar a cabo estos objetivos, el museo ha de contar con el personal y presupuesto necesario, pero, antes naturalmente, con el espacio suficiente, mínimo. La realidad histórica y cultural de todo museo constituye hoy, a principios del tercer milenio, un fenómeno cada vez más pluridisciplinar y presente en nuestro entorno sociológico. Estudiado desde diversas perspectivas por disciplinas tan distintas como la antropología, la sociología, la pedagogía, la arquitectura, las ciencias de comunicación, la señalética o la historia del arte, entre tantas otras, son sin embargo la museología y la

museografía, las responsables de desarrollar como su objeto científico propio la teoría y la práctica de ésta secular institución, siempre refrescadas, modernizadas y actualizadas, transversalizadas.

El espacio museístico constituye una experiencia espacial, sensual e intelectual de primer orden, a lo que ha contribuido y contribuye el desarrollo extraordinario de la práctica museográfica, sobre todo a lo largo de los últimos cincuenta años. El proyecto museográfico debe incidir en la correcta percepción del espacio arquitectónico y de los contenidos expuestos, así como en la comprensión y disfrute de los mismos, cuestiones definidas por la interrelación de múltiples factores y elementos.

En el caso de los museos de arte moderno y contemporáneo, nos encontramos con que muchos de ellos se han concebido sin atender a la especificidad que implica trabajar con la creación más actual. Se ha pretendido que sean meros contenedores de obras de arte, de colecciones más o menos estancas o como salas que alojan una sucesión de exposiciones temporales que, con desigual acierto, arrojan luz sobre tendencias artísticas actuales y del pasado reciente. Su carencia más notable es, pues, la de una línea clara, una dirección que permita entender cuál es la idea de arte moderno y contemporáneo que defienden sus responsables acorde su situación, sus posibilidades, su sostenibilidad... Por el contrario, saber y conocer las colecciones y posibilidades, permite afrontar un proyecto con garantías técnicas y profesionales, saber otorgar al proyecto de Museo de personalidad y singularidad, de transversalidad, intemporalidad y descentralización, fundamentado en la profesionalidad de la dirección y del equipo, independencia de gestión evitando injerencias que no tienen sentido, continuidad sin dependencia de cambios políticos, o presupuestos coherentes.

El MAS es un claro ejemplo, poseyendo una personalidad propia que lo distingue de la generalidad de instituciones parecidas o análogas, atendiendo a la colección, a las adquisiciones de arte moderno y contemporáneo, a las publicaciones, a la exposición de la colección permanente de forma atemporal

y transversal, a las exposiciones temporales (producciones propias) que lleva realizando desde hace tiempo…, a pesar de una carencia presupuestaria importante, brutal: se trata de un museo que presenta una consolidación museográfica interesante que, naturalmente es necesario mejorar siempre de forma constante y consistente. Trabajo e imaginación le han hecho ser incluido en el Directorio Arco en el manual de Exit reservado a los más interesantes museos de arte moderno y contemporáneo españoles (Vid. DOCUMENTO) lo que permite una rápida evaluación museográfica general. Desde este importante punto de partida, se ha de continuar con la labor para seguir dando saltos cualitativos y cuantitativos definitivos.

2. Gestión Municipal / Gestión Consorciada.

Existen dos vías claras de gestión del MAS, siempre preservado el concepto de que se trata de un servicio público permanente y que, como tal, hay que cuidar. Por lo tanto, o bien el MAS continúa siendo un servicio público más de la administración municipal; o bien el MAS se integra en un Consorcio, preservado su patrimonio, mueble e inmueble, artístico y de otra índole, acorde naturalmente las leyes. Estas dos posibilidades de gestión son a través de las cuales se ha de perfilar su gestión: una fundamentada en la realidad actual, la otra en una realidad futurible (¿utópica?). Y, en ambos casos, mixtificando su gestión bajo parámetros de los dos modelos: el mediterráneo y el anglosajón. La asunción del perfil de Consorcio depende de la voluntad política autonómica-municipal; tendría, por tanto, su patronato, etc., y los normales ajustes departamentales acorde este perfil jurídico-administrativo. En todo caso, seguimos trabajando con el perfil municipal, que es el actual, su realidad, y el que más y mayor verosimilitud ofrece a día de hoy (no el que se puede considerar idóneo, que es otra cosa).

2.1. Gestión Municipal / Titularidad Municipal.

En el caso de que el MAS continuara siendo de total titularidad municipal –esta es la actual realidad-, el museo posee ya de facto sus órganos de gobierno y de gestión, a saber: Pleno Municipal, Junta de Gobierno, Director y, a ser posible, Comisión Asesora (en el caso de la Dirección, se aúna su tratado). (El equipo de trabajo se desarrolla en el apartado “Organigrama general” de más adelante).

2.1.1. Junta de Gobierno.

El MAS desde siempre, eleva a la Junta de Gobierno y para su aprobación, todas y cada una de las decisiones que afectan a donaciones, cesiones, legados, préstamos…, y cuantas decisiones deban adoptarse. Éste, y no otro, es el órgano de gobierno del MAS. En algún caso, siempre ha habido cuestiones que se han elevado al Pleno Municipal. El total control económico del presupuesto del MAS, que está totalmente integrado en el Presupuesto del Ayuntamiento de Santander, lo lleva el Servicio de Intervención Municipal. Y es desde aquí, con la habitual absoluta transparencia, donde se pueden consultar todos y cada uno de los movimientos económicos. El MAS gestiona todos sus proyectos con presupuestaciones previas de todos y cada uno de sus conceptos y sigue rigurosamente las pautas de gestión administrativa y económica que marcan las normas y leyes.

No existe, pues, un Patronato del MAS, ya que su órgano de gobierno legal es la Junta de Gobierno compuesta por el alcalde, varios concejales, interventor y secretario general.

2.1.2. Comisión Asesora del MAS.

Lo que sí puede tener el MAS –y como así es- es una Comisión Asesora, y como así poseen otros museos españoles. Esta Comisión Asesora se crea por

Decreto de Alcaldía, con sus pautas de funcionamiento y de composición que se deben publicar en el BOC. El MAS posee actualmente su Comisión Asesora estrictamente profesional y no política, y que está trabajando y funcionando especialmente bien[29]. Es importante anotar que esta Comisión Asesora del MAS, no vinculante, es totalmente profesional: presidida por la persona que ostenta la concejalía de cultura del ayuntamiento de Santander, todos sus miembros son profesionales: catedráticos o profesores de historia del arte o similar de universidad, artistas, coleccionistas, directores o conservadores de museos o centros de arte, comisarios independientes de exposiciones de importante trayectoria profesional, etc. (la componen entre 6 y 12 personas y se renuevan después de un tiempo razonable).

2.2. Consorcio de Museos.

A continuación se describe una estructura de funcionamiento interno, u organigrama institucional, en el caso de que la voluntad política decidiera que los museos de Santander y Cantabria debieran incardinarse en un Consorcio de Museos, tal y como otras autonomías y ciudades llevan realizando (Cataluña, Comunidad Valenciana). ¿Es deseable dicho Consorcio? En el supuesto de su existencia –cuestión que también se ha trabajado o propuesto sin éxito en Cantabria y Santander y que, siempre y en todo caso, es discutible, dependiendo de muchísimos factores, especialmente del propio contexto político-administrativo de la ciudad y región, de sus propiedades, etc.-, se deben consideran sus órganos de gobierno… Se esbozan los deberes de cada uno de los Órganos Rectores en función de esa estructura de Gobierno, hoy utópica y que sería necesario valorar técnica y profesionalmente su conveniencia o no.

[29] Vid. Apéndice Documental, DOCUMENTO VIII.

2.2.1. Órganos de Gobierno del presunto Consorcio.

Los Órganos de Gobierno de ese Consorcio, en donde deberían incardinarse todos los museos (MAS, MUPAC, Marítimo…), deberían ser: Presidente, Vicepresidente, Patronato y Director.

2.2.2. Presidente.

El Presidente del Consorcio que lo sería también del Patronato, debe ser el Consejero de Cultura del Gobierno de Cantabria o el Alcalde/Alcaldesa de Santander. Corresponde al Presidente ostentar la representación permanente del Ente Público, convocar, presidir, suspender y levantar las sesiones y dirigir las deliberaciones. Velar por el cumplimiento de los acuerdos adoptados por el Patronato.

El Presidente podrá delegar las funciones de representación en el Vicepresidente que podrá sustituirle en caso de vacante, ausencia, enfermedad o abstención legal o reglamentaria, además de ejercer aquellas atribuciones que expresamente le delegue la Presidencia de forma reglamentada.

Entre otras funciones el Presidente podrá adoptar, con el Director, las medidas administrativas que procedan en caso de urgencia, y siempre y cuando estas estén justificadas; dando cuenta a posteriori al Patronato. Por otro lado, el Presidente podrá dirimir los empates con su voto de calidad.

2.2.3. Vicepresidente.

El Vicepresidente debe ser el Consejero de Cultura del Gobierno de Cantabria o el Alcalde/Alcaldesa de Santander. Podrá sustituir al Presidente en caso de vacante, ausencia, enfermedad o abstención legal o reglamentaria, además de ejercer aquellas atribuciones que expresamente le delegue la Presidencia de forma reglamentada.

2.2.4. Patronato

El Patronato es el órgano de gobierno de ese presunto Consorcio de Museos al que le corresponden, en concordancia con los directores de los museos y con carácter general, las facultades de control y supervisión de los museos consorciados.

Estaría formado por una serie de personas, siendo mixto político y profesional. Estas serán, además del Presidente: el Vicepresidente; vocales natos (dos a propuesta de la Consejería de Cultura y dos a propuesta del Ayuntamiento de Santander); seis miembros de libre designación elegidos por las seis personas anteriores y de entre personas de reconocido prestigio de la ciudad, de Cantabria o de España; y los directores de los museos consorciados. Un subdirector de uno de los museos ejercerá las funciones de Secretario del Patronato (sin voto).

Debería reunirse dos veces al año en sesión ordinaria para aprobar los presupuestos de ingresos y gastos y para la rendición anual de cuentas. En sesión extraordinaria se reunirán siempre que sean convocados por el Presidente.

La función principal de este órgano será aprobar las líneas generales de actuación de los museos elaborada por sus directores; aprobar los Anteproyectos de Presupuestos anuales, y, en general velar por el correcto funcionamiento de los centros.

Los miembros del Patronato tendrán derecho únicamente a la percepción de los gastos ocasionados por su desempeño y su ejercicio será incompatible con otras actividades remuneradas por los museos. La duración del mandato de los miembros designados será de 3 años renovables.

Para que las deliberaciones o los acuerdos que se adopten por el Patronato sean válidas será necesaria la presencia de, como mínimo, la mitad más uno

de sus miembros, entre los que habrá que contarse necesariamente el Presidente o el Vicepresidente. Los acuerdos del Patronato se tomarán por mayoría simple. En caso de empate se repetirá la votación y en caso de que persista, el Presidente podrá dirimir el empate con su voto de calidad. Los directores de los museos deberán asistir a todas las reuniones del Patronato, con voz y con voto.

El Patronato podría nombrar comisiones de trabajo, si lo estimase oportuno. Interesante podría ser una Comisión Asesora para cada museo, un órgano de carácter consultivo que sirva de intermediario entre el Patronato y cada Director.

2.2.5. Dirección / Subdirección.

2.2.5.1. Director/-a.

El Director/-a es el responsable del museo de acuerdo con las autoridades políticas de la administración. A él le corresponden las labores propias de la dirección -ejecutiva y artística-, como dirigir, coordinar y orientar la programación del Museo, ejecutar los acuerdos; velar por el cumplimiento de los contratos públicos y privados que suscriba el Museo; seleccionar y dirigir a su personal; preparar el plan anual de actividades, preparar el Anteproyecto de Presupuesto y la Memoria de Actividades y todas las demás tareas que el Patronato le encomiende; proponer a los miembros de la Comisión Asesora. A su vez, favorecer establecer convenios con otras entidades, públicas o privadas, dedicadas a fines similares. La vía de nombramiento ha de ser acorde las leyes; promoción profesional y técnica interna, concursos, concursos-oposiciones, etc.

2.2.5.2. Subdirector/-a.

Dependerá jurídicamente del Director/-a y tendrá las siguientes funciones: actuar como Secretario de la Comisión Asesora sin voz y sin voto; rendir

cuentas; formalizar la contratación, el control y las sanciones del personal; gestionar los bienes inmuebles adscritos al museo…

3. Organigrama General

3.1 Introducción

En esta sección se presenta el organigrama profesional ideal para el MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo, así como la estructura organizativa. El principal activo de un museo lo constituye, sin duda, el factor humano, el equipo. Si en cualquier proyecto, las personas responsables son la clave; en un museo son aún más importantes. Las instalaciones del museo –su edificio, la tecnología de la que dispongan e incluso la propia colección de obras de arte– no cobran sentido hasta que su personal las dota de un significado y una dirección coherente. El trabajo en museos resulta, en muchas ocasiones, imprevisible: generalmente, nunca dos situaciones se repiten de la misma manera. Por este motivo, entre los requisitos del personal, debe contarse un talante creativo y dinámico. En general, el conocimiento y la intuición, y sobre todo la experiencia es un grado imprescindible para ocupar las plazas definidas en este esquema laboral; pero también lo es el haber sumado diversas y sucesivas experiencias.

3.2 Detalle del organigrama

La estructura organizativa que establecida se basa en once departamentos claves que deben vertebrar y cubrir todas las funciones. Los departamentos propios que debería tener el MAS son:

1. Dirección.
2. Subdirección.
3. Departamento de Conservación de la Colección Permanente de Arte Moderno y Contemporáneo.

4. Departamento de Exposiciones Temporales y Actividades Complementarias.
5. Departamento de Registro, Conservación y Restauración de Obras de Arte.
6. Departamento de Administración.
7. Departamento de Divulgación y Comunicación.
8. Departamento de Acción Cultural (deacMAS).
9. Departamento de Archivo y Biblioteca.
10. Departamento de Vigilancia.
11. Departamento de Mantenimiento.

El organigrama debería estar estructurado de la siguiente manera (unas 26/27 personas en total, unas siendo funcionarios que aseguran una constante continuidad de la institución, pase lo que pase; otras contratadas):

1. Dirección (Director) (1) (+ 1 secretaría)
2. Subdirección (1)
3. Departamento de la Colección Permanente de Arte Moderno y Contemporáneo:
   - 1 Curador o Conservador jefe de la Colección Permanente (con sus Actividades Complementarias).
   - 1 Ayudante de Conservación.

3. Departamento de Exposiciones Temporales y Actividades Complementarias:
   - 1 Curador o Conservador jefe de Exposiciones Temporales y Actividades.
   - 1 Ayudante de Conservación.

4. Departamento de Conservación / Restauración / Registro / Montaje
   - 1 Restaurador Jefe.

5. Departamento de Gestión y Administración

   1 Administrativo Jefe de Negociado.

2 Auxiliares Administrativos:

6. Departamento de Divulgación y Didáctica

1 Jefe de Divulgación (Periodista/Divulgación).

7.Departamento de Acción Cultural (deacMAS).

2 guías/pedagogos.

8. Departamento de Archivo y Biblioteca

1 Bibliotecario.

9. Departamento de Vigilancia

10 vigilantes (dependiendo del espacio).

10. Departamento de Mantenimiento

Servicio de Limpieza (1/2).

Montajes y Mantenimiento general (1).

4.Presupuesto

Sin duda alguna, una de las claves determinantes de todo éxito de un museo es su dotación presupuestaria. Decimos determinante porque ha sido bastante frecuente encontrar en España casos de Centros y Museos que abren sus puertas al público con el mayor de los fastos para cerrarlas poco después por problemas económicos (ver el caso del Centro Atlántico de Arte Contemporáneo de Las Palmas de Gran Canaria que tuvo que cerrar a los 6 meses de inaugurar) o que mantienen una programación totalmente atonal por no contar con presupuestos suficientes (véase el MEIAC. Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporánea de Badajoz que comenzó con una programación interesante y ahora apenas puede abrir sus salas por falta de recursos para actividades o para los honorarios del personal; o véase el Museo Patio Herreriano de Valladolid que sufre problemas presupuestarios y a pesar de ello ha proseguido con una excelente programación o de colección; o véase el DA2 de Salamanca…), sin mencionar otros ejemplos menos conocidos, pero no menos notorios.

No debemos engañarnos: tener un buen Museo de Arte Moderno y Contemporáneo resulta caro y oneroso irrevocablemente “condenado” a renovarse y a cambiar con constancia y hábito. Trabajar con la modernidad y, sobre todo, la contemporaneidad y actualidad implica tener que ser una institución viva que tenga capacidad de adaptarse a lo nuevo y de dialogar con la comunidad artística y con los ciudadanos. En definitiva, capaz de dinamizar la actividad cultural de la ciudad o ser parte activa de ella.

La versatilidad del museo es, pues, un elemento importante a tener en cuenta ya que, cada vez con mayor asiduidad la producción de una exposición resulta cara y compleja (tanto que acaba pareciendo una producción cinematográfica o de un espectáculo teatral, musical o de danza). Con frecuencia el artista actual crea un proyecto sobre el papel y los técnicos del museo deben ocuparse de que aquello vea la luz. Si antes el coordinador de exposiciones se limitaba a solicitar los préstamos y coordinar el transporte y el seguro de las obras de arte, ahora, además de esto, es responsable de que los proveedores de los materiales, los fabricantes y los montadores trabajen de acuerdo y entreguen a tiempo la obra.

En todo caso, si sirve de medida, normalmente el presupuesto de un museo que dedica a sus actividades debería rondar el 50%. El dedicado a gastos corrientes, el otro 50%.

4.1 Ingresos / Gastos

Para el correcto cumplimiento de sus fines el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria debería contar con un presupuesto anual estable y sostenible, resultante de las aportaciones regulares de las entidades (podría añadirse también las ganancias generadas por el propio Museo, si bien, este aspecto es más bien anecdótico). A su vez, como patrimonio afecto a un servicio público del Gobierno de Cantabria debería estar exento de toda clase de tributos y gravámenes. Los ingresos del Museo

deberán nutrirse de los recursos provenientes de Transferencias Corrientes y de Ingresos Patrimoniales, si procediera.

Las Transferencias corrientes pueden ser aportadas por:

1. Administración General del Estado (Ministerio de Cultura).
2. Administración General de la Comunidad Autónoma (Gobierno de Cantabria).
3. Administración General de la Entidad Local (Ayuntamiento de Santander).
4. Empresas privadas como bancos, fundaciones, etc.
5. Particulares.

Los gastos se resumen en tres partes:

1. Los generados por el funcionamiento diario del centro (mantenimiento general: luz, calefacción, seguridad, seguro del museo, inversiones generales y varias, informática, fotografía, equipos de proyección, varios).
2. Los de programación y actividades (colección permanente, exposiciones temporales, conservación, restauración, talleres, inversión, edición, seguros, etc.).
3. Los honorarios del personal (fijo y contratado).

A modo de ejemplo, y pudiendo servir de referente aunque son datos de hace año y cambiantes, se adjuntan algunos presupuestos –ya no tan recientes- de algunos museos de arte moderno y contemporáneo de España (cantidades en euros)

1. IVAM: 6,82 millones provenientes en su mayor parte de la Generalitat Valenciana.

2. MACBA: 9,15 millones, en su mayor parte provenientes del Ayuntamiento de Barcelona y de la Generalitat de Cataluña.
3. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo: 2,52 millones provenientes en su mayor parte del Ayuntamiento y de la Junta de Andalucía.
4. Centro Gallego de Arte Contemporáneo: 2,81 millones, provenientes en su mayor parte de la Xunta de Galicia.
5. Centro Atlántico de Arte Moderno: 3,31 millones provenientes en su mayor parte del Ayuntamiento y del Cabildo de Gran Canarias

4.2 Presupuesto general

A continuación se reseñan conceptos de partidas imprescindibles que se deben considerar en este apartado, en tres puntos (Corrientes, Actividades, Inversión) sin especificación de cantidades precisas.

1. Gastos corrientes (50%):

    a. Reparación, mantenimiento y conservación general.
    b. Edificios y otras construcciones (mantenimiento y reparación)
    c. Maquinaria, instalaciones y utillaje (mantenimiento instalaciones y ascensores).
    d. Material, suministros y otros (material de oficina, prensa y material informático; energía eléctrica, lámparas, vestuario personal, etc.).
    e. Comunicaciones (telefonía, gastos postales).
    f. Seguros (edificio, colección, exposiciones).
    g. Gastos diversos (protocolo, publicidad, viajes, varios).
    h. Prestación de servicios (limpieza, vigilancia, seguridad, azafatas, mantenimiento, otros).
    i. Indemnizaciones por razón de servicio.
    j. Inversiones: maquinaria, instalaciones y utillaje.

2. Gastos de Actividad (50%):

    a. Colección permanente.
    b. Exposiciones Temporales.
    c. Conservación y Restauración.
    d. Mediateca, Biblioteca y Archivo.
    e. Actividades Didácticas.
    f. Programas de Investigación y Divulgación (Conferencias, mesas redondas, etc.).
    g. Programa Editorial.
    h. Actividades de la Asociación de Amigos del Museo (amigosMAS).

3. Inversión: adquisición de obras de arte.

5.Taller de Conservación y Restauración

Es muy interesante singularizar la existencia del Taller Permanente de Conservación y Restauración de Obras de Arte del MAS que tampoco existía y se creó hace ya ahora más de quince años. Da y debe dar servicio no sólo al Museo sino que también debería darlo a otras colecciones públicas y privadas. Incluso, podría ser una fuente de ingreso al Museo.

Un Taller de estas características debería tener una altura mínima de unos tres metros y medio, con acceso fácil para carga y descarga, puerta de acceso también de dimensiones grandes, evitando ángulos imposibles o cerrados, sin escaleras o con montacargas…, buena iluminación natural (luz norte) (ventanas con filtros UVA y sin luz directa del sol), buena iluminación artificial día, climatización propia (temperatura y humedad relativa controladas: 18-21 ºC y 45-60 % humedad relativa), con deshumidificación, baño propio con agua corriente (con control de temperatura de agua fría y caliente y filtrado) y fregadero, suelo de hormigón duro, tomas eléctricas trifásicas y suficientemente abundantes, plató fotográfico, almacén de productos, zona de cuarentena, laboratorio químico, etc. Precisa a su vez de un despacho para la elaboración

de los informes y una pequeña biblioteca especializada. Lo perfecto sería ya contar con departamento de Rayos X y Reflectografía en un sótano.

Capítulo 5

MAS
Continente

Arquitectura Interior / Exterior
Características y perfiles

Inmuebles:
MAS,
Biblioteca Municipal
y Nave Imprenta J. Martínez

1. **Introducción**.

El MAS es el museo de titularidad municipal que ha cumplido su centenario, sito en un edificio de Leonardo Rucabado inaugurado en 1923, con una ubicación privilegiada de acuerdo a su localización urbana -eminentemente céntrica-, en una ciudad cuya orografía está dispuesta planimétricamente de forma sintomáticamente alargada[30]. Actualmente el edificio posee unas mínimas condiciones museográficas, gracias a los trabajos de estructuración, adaptación y rehabilitación que se han realizado en los últimos más de veinte años y que son los siguientes:

2. Recuperación de su acceso principal.
3. Rehabilitación de pavimentos.
4. Climatización de los espacios.
5. Neutralización de los espacios.
6. Cambio total de la iluminación.
7. Incorporación de un sistema de seguridad total.
8. Reforma de los almacenes.
9. Creación de oficinas y despachos.
10. Creación de un taller permanente de conservación y restauración.
11. Creación del archivo.
12. Creación de la biblioteca especializada y restringida.
13. Consistente aumento del equipo de trabajo del MAS en todos sus aspectos tantos técnicos como subtécnicos y administrativos.
14. Informatización.
15. Conservación y restauración de sus fondos.
16. Relaciones institucionales e intercambios.
17. Cambio de su horario al público.

[30] Vid. Apéndice Documental, DOCUMENTO XXIV.

Consistentes y continúas mejoras en todos sus aspectos, logrando con ello una normalización museográfica impensable hace ahora algunos años y rehabilitación que se han llevado a efecto en su totalidad sin cerrar el MAS, como positiva obsesión de institución pública.

No obstante, a pesar del tamaño esfuerzo en pro de su normalización museográfica, el actual inmueble ya no da más de sí y padece de una gran falta de espacio, además de otras carencias fundamentales y enormes dificultades de normalización museográfica. El edificio no fue proyectado nunca para su uso como museo –lo fue para ser la Biblioteca Municipal compartido con el de Museo- y los problemas derivados de la antigüedad de la construcción y sus características han dificultado y dificultan aún más cualquier concepto de museo y de integración en los parámetros del Comité Internacional de Museos (ICOM).

En el presente Proyecto del MAS (PMMAS2018/2019) hemos ido definiendo en los anteriores capítulos cuestiones esenciales, conceptos varios, analizado realidades, etc., llegando ahora al análisis de perfiles y necesidades de inmueble, de continente. Antes de señalar una serie de características generales, es necesario volver al epígrafe dado en el apartado 4 de este Capítulo, y que afecta a tres edificios (actual MAS o edificio Rucabado, actual Biblioteca Municipal e Imprenta J. Martínez), que es por donde pasa el planteamiento de obligada e imprescindible ampliación del inmueble defendido en este PMMAS2018/2019, planteamiento que llevamos insistiendo se realice desde 1995. Entendemos que estamos ahora ante una oportunidad histórica única ya citada en la introducción y la Hoja de Ruta. Más adelante y como continuación de esta propuesta, anotaremos otra, más económica, como mal menor y nada recomendable por ausencia de unidad (proyecto MAS a través de los edificios del MAS Rucabado y de la nave J. Martínez, con un elemento de conexión muy parcial tomado del edificio de la Biblioteca Municipal o su parte denominada de la torre), menos ambiciosa y entendemos que no resuelve problemas, si no que, al contrario, genera otros de presente-futuro,

por su operatividad, falta de unidad arquitectónica, con la génesis de una planimetría alargada y difícil.

2.Conceptos Generales: neutralidad espacial y funcionalidad

Se trata de un aspecto clave y fundamental en un proyecto de estas características. Sin ello, la utilidad y función de un museo se pone en entredicho automáticamente. Lo importante es lo que se exhibe, el contenido. Para ello, es necesario poner el espacio –también de vital importancia- al servicio de lo expuesto y que LO EXPUESTO sea el único protagonista. Otra cosa es un verdadero fracaso museográfico y museológico. Es imprescindible velar por la funcionalidad del museo. Para lograr esto, es importante trabajar con arquitectos que sepan desarrollar proyectos en equipo, codo con codo con museólogos; con arquitectos que suelen no ser estrellas, pero poseen una inteligencia y conocimiento que ponen al servicio de las funciones de un museo.

Porque, efectivamente, el espacio, cuanto más neutro y limpio, mejor. Todos conocemos ejemplos de cómo no debe de ser un museo (Museo de Ciencia y Tecnología de Valencia una escultura de Calatrava que no sirve como museo; o la nueva ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, llevada a cabo por el francés Nouvel).

Por otro lado, también hay ejemplos de espacios cuyo arquitecto ha sabido ponerse al servicio de las funciones y funcionalidades (sala de exposiciones del Mercado del Este de Santander).El arquitecto Carlos de Riaño accedió con a su reestructuración y acomodación museográfica de casi todo lo que se le propuso, con prontitud, diligencia e inteligencia. Trabajó en desventaja,. Ya que hasta ese momento no supo a qué se iba a dedicar ese espacio; cuando lo supo, se puso manos a la obra y enseguida se percató de las distintas necesidades que el espacio iba a tener. Con inteligencia se dio cuenta de que la belleza espacial primera diseñada por él debía ser sacrificada en pos del uso museográfico y expositivo, en todos los sentidos, lo que se llevó a término a

continuación, con el consiguiente coste económico no previsto. Se señalan algunos aspectos que se modificaron.

1. Accesos/puertas de acceso: es un aspecto clave y fundamental en todo proyecto museográfico; lo ideal es que las puertas y huecos de acceso de visitantes sean diferentes a las de llegada de obra artística; en todo caso, yendo al Mercado del Este como ejemplo, poseía un acceso exterior independiente, fundamental; en el mismo, las puertas segundas de acceso de cristal -justo detrás de las de la entrada principal de bronce- fueron modificadas y cambiadas respecto a las del proyecto: era necesario que tales hojas, al ser muy estrechas –aunque altas- pudieran quitarse y ponerse con facilidad y comodidad: la entrada de muy grandes bultos, cubos de madera muy pesados –de 500 Kgrs. de peso o más- embalajes poderosos de madera que resguardan grandes obras de arte, debían pasar por la puerta, ya que sólo se pueden desembalar dentro del espacio, por obvios motivos de conservación y seguridad, de ambientación climática –humedad relativa y temperatura-, etc., etc. Todo esto se hubiera evitado si en proyecto se hubiera tenido en cuenta las necesarias y obligadas características de los huecos de acceso para trabajar con normalidad. El hecho de tener que desmontar las puertas, para poder pasar bultos, ya es, en sí, un dislate arquitectónico, como así tuvimos que hacer en bastantes ocasiones con motivo de la organización de varios proyectos expositivos. Incluso, en una ocasión nos trasladaron que desembaláramos en la calle una obra, para meter en sala la pieza sin su caja de madera: le tuvimos que contestar que tales chapuzas no concuerdan con otras necesidades de seguridad y, sobre todo, de conservación. Si se hubieran diseñado amplias y generosas puertas de acceso, todo eso se hubiera evitado, no se seguiría invirtiendo dinero de montaje y desmontaje de puertas cada vez que llegaran bultos mayores, etc., etc.

2. Escalera: la escalera tenía a su vez una gran perspectiva. A la misma, se iba a incorporar un posamanos central –ubicación por ley-, fijo, de

cristal y acero corten. En este sentido, se consiguió que dicho elemento no fuera incorporado, al ponerse un posamanos sencillo y limpio que pudiera quitarse fácilmente de acuerdo a la previsión de bajada por la escalera de piezas artísticas grandes y pesadas que no pudieran entrar en el ascensor-montacargas, tal como nos sucedió en varias ocasiones;; fue fundamental tal cambio para, por ejemplo, poder introducir todos los elementos del fantástico igloo de Mario Merz (Fundación "la Caixa") que hace poco años se montó en el espacio sótano, amén de otras piezas de considerable formato y peso que se pudieron bajar con gran esfuerzo por la escalera, al no poder entrar dichos bultos por el ascensor-montacargas. Todo hubiera tenido solución con lo que a continuación se señala…

3. Ascensor-montacargas: también tuvo que ser modificado. Las puertas eran muy pequeñas. Se cambiaron por otras mayores, si bien hubiera sido deseable que hubieran sido aún mayores, simplemente para poder introducir en el interior bultos poderosos en volumen y peso. Simplemente este "detalle", fue determinante para tener que invertir mucho más dinero en cada proyecto, cada vez que teníamos que bajar una gran caja de madera con una pieza artística, de 500-700 kilogramos de peso, que no entraba por las puertas del ascensor-montacargas, teniendo que contratar a media docena de personas más para, previo desmonte del pasamanos de la escalera (con el contrato de otro par de personas más, para desmontar y montar), poder bajar el gran volumen y poder desembalar en sala una obra artística.

4. Espacio Expositivo: el espacio del sótano estaba limpio y amplio en proyecto, con una magnífica seriación ordenada de pilares de hormigón gris con sus esquinas rematadas con sutiles perfiles de acero corten. Pues bien, tal fantástica limpieza espacial, pero inútil museográficamente hablando, se reformó totalmente de forma considerable con paneles blancos –blanco nieve-, lisos, que pudieran soportar **colgar piezas de gran peso directamente a la pared** –

evitando, por supuesto, los no extraños elementos de colgar desde la parte superior de las paredes o techos, algo inútil y que hay que desechar totalmente-, paneles que no existían, de una altura de tres metros y medio (hubiera sido deseable que fueran más altos, que llegaran hasta el mismo techo en pos de mayor limpieza, pero como esto no se había previsto museográficamente, no procedía llevarlos hasta el techo, ya que el retorno de la climatización tenía que respirar y correr de alguna forma por la sala, ya que ese retorno se ubicaba verticalmente en dos grandes muros). Dicho aspecto era fundamental y fue poco a poco incluso mejorado con el tiempo, con alas para la señalización, etc. Fueron muy importantes los paneles que taparon o mimetizaron materialmente las grandes paredes de hormigón armado con sus habituales agujeros seriados, muros de los extremos de diseño tan de moda y que son totalmente inútiles museográficamente (como la madera), y por donde iba el retorno de la climatización: la reforma fue compleja, pero necesaria, porque tales paredes de hormigón eran totalmente inservibles, con los que no se podía trabajar nunca; casi se mimetiza tal muro con un panel blanco de arriba a abajo de derecha a izquierda, logrando salvar el retorno climático por los costados, por arriba y por debajo, como si el tal panel estuviera suspendido y flotando en la pared, lo que se consiguió.

5. Paneles móviles: hubiera sido deseable haber contado con paneles móviles, del mismo diseño, altura, anchura, etc., que los fijos, pero con ruedas y sus frenos, practicables desde el rodapié que disimula su acceso, paneles parecidos a los que, por ejemplo, posee actualmente el Museo de Bellas Artes de Santander. Estos elementos, bien estudiados y controlados, dan una versatilidad espacial y de funcionamiento poderosos, dependiendo del tipo de exposición, de las necesidades…, siendo trasladados sencillamente por dos personas allá donde se necesiten.

6. Iluminación: en proyecto, existía una iluminación italiana empotrada de alto coste económico, inservible para las funciones expositivas. Se incorporó una iluminación conveniente que tampoco existía en proyecto, tipo Erco, la marca que ofrece una versatilidad y posibilidades museográficas completas. Era fundamental, clave, saber ubicarlos, a qué altura, dónde, a qué distancia, con qué proyección…, y así se hizo. Tan fundamental, que pudieron organizarse todo tipo de exposiciones de enorme calado. Sin ello, el fracaso hubiera sido total.

7. Apliques eléctricos: se consiguió que, además estar ubicados en el suelo, estuvieran ubicados en las esquinas de los paneles, bien disimulados, tanto que había que fijarse para localizarlos, al estar totalmente disimulados.

8. Almacenamiento: se crearon dos almacenes que no existían… Uno para obras de arte. El otro para vitrinas, sillas, u otros elementos de montaje, así como para almacenar las grandes cajas de madera con que suelen llegar las obras de arte.

9. Climatización/Retorno de la climatización: lo ideal es que la climatización y su retorno tengan lugar en la parte superior de las salas y en la parte inferior –pequeño filete bajo el rodapié sin que éste exista- y tener así una limpieza en todos los sentidos; existen otras fórmulas de solución para lograr tener los habituales parámetros imprescindible (18-21ºC de temperatura estable y 45-60% de humedad relativa); la ubicación de tal asunto en el Mercado del Este fue un desastre y su solución muy cara económicamente por lo tenerla prevista en proyecto de forma fiable y necesaria.

Es decir, se hizo útil un espacio que era bello pero inútil. Aún así varios asuntos no se reformaron lo que hubiera sido deseable:

1. Muros de hormigón armado: con sus característicos agujeros que estéticamente son bonitos, pero que son un auténtico incordio museográfico y no sirven para nada, y no pudieron corregirse todo lo necesario porque ya eran estructurales y eran retorno de climatización.

2. Paneles de madera de cerezo: había otros paneles grandes forrados de madera de cerezo que no sirven para nada y que no se podían utilizar porque no se podía colgar obra…; cuando ya habíamos decidido eliminarlos, quitarlos y pintar la pared de blanco liso nieve, ya se planteó la posibilidad de que el espacio pasara a prestarse para el Museo de Prehistoria.

3. Ascensor-montacargas: tenía las puertas todavía pequeñas; conseguimos cambiarlas por otras mucho mayores, pero no lo suficiente, lo que impedía introducir volúmenes mayores de media tonelada o de una tonelada…

3. Aspectos museográficos espaciales. Características generales de los espacios.

Como se puede uno hacer idea, estos aspectos son fundamentales a la hora de diseñar espacios para museos, para montar exposiciones temporales de diverso contenido, bien de formatos convencionales (pinturas, fotografías o esculturas), bien de formatos contemporáneos o actuales (videoproyecciones, instalaciones, intervenciones espaciales…).

Efectivamente, muchas veces nos encontramos con ámbitos, centros o museos que tienen espacios diseñados que son protagonistas en sí mismos, que pueden acoger a miles de personas por día, pero que son totalmente ineficaces como lugares de exposición: un auténtico desastre. Al mismo tiempo, se confunde el museo con su edificio.

Debe ser mucho más: un museo se define por la tarea de investigación artística que se hace en él, por su capacidad de divulgar conocimiento e ideas, así

como por su colección y por sus actividades que, al fin y al cabo, no son sino los frutos de ese trabajo. Y un buen edificio para un museo de arte moderno y contemporáneo es el que permite que ese trabajo se lleve a cabo.

Los usos museísticos del edificio y su extensión tienen que estar muy bien definidos, claros, precisos, neutros, funcionales, útiles. De ahí que es fundamental que en la realización del proyecto arquitectónico, **arquitecto y museólogo-museógrafo tengan constantes conversaciones y reuniones** para establecer las necesidades reales del museo, la circulación de los usuarios, las características de los espacios…, con el objetivo de no cometer los dos errores más habituales en la planificación de un museo:

- El de creer que es demasiado pronto en el proceso para plantearse determinadas circunstancias y necesidades.
- Y el de considerar que ya es demasiado tarde para enmendar una mala previsión.

La correcta planificación debe evitar ambas situaciones. La correcta planificación ha de lograr que el Museo sea útil y práctico en sus espacios, en su integridad. Incluso, cuando proceda, se debe trabajar y/o consultar con especialistas en seguridad, iluminación y climatización, tres aspectos ciertamente claves y siempre, codo con codo con el museólogo, curador, director de museo.

De acuerdo a lo anterior y para ello, si hay algo fundamental en la elaboración de cualquier proyecto de museo es la **NEUTRALIZACIÓN ESPACIAL TOTAL ESTRUCTURAL Y MATERIALMENTE CONSIDERADOS**, que ya vamos definiendo, distinguiendo siempre entre ámbitos de uso público y ámbitos de uso restringido obvios (dimensiones siempre de referencia):

3.1. Ámbitos de Exposición de la Colección Permanente o Expocolección (de entre 1.500 y 2.000 m2) y de las Exposiciones Temporales (de entre 1.200 y 1.500 m2) (uso público):

a. Alturas:
    - Arte Moderno: 3,50 m. de altura (aunque es insuficiente: ideal que tuvieran unos 4 metros de altura; ello depende de si es rehabilitación o reforma total).
    - Arte Contemporáneo y Actual: deseable e importante que tuvieran entre 4,5 y 5 metros de altura mínimo.
b. Techos blancos lisos (con los carriles de iluminación cuidadamente definidos en su instalación en cuanto al cuidado de las distancias debidas del techo a la pared, altavoces integrados, sensores de humo, etc.) (evitar conjugar materiales diferentes en salas, escaleras…: cuanto más neutro y blanco, mejor, y esto es válido, o fundamental para todo el proyecto).
c. Paredes blancas lisas (blanco nieve) (las tomas eléctricas han de estar en sitios esquinales disimulados o en el suelo, disimulados y en sitios claves; los sistemas de seguridad contraincendios, extintores, han de estar colocados en sitios discretos sin "ensuciar" las paredes lisas blancas; interruptores inexistentes…).
d. Paneles móviles: con ruedas (y sus frenos), blancos, lisos, de la misma altura que los espacios en donde están ubicados y una anchura de unos 50 cm.: otorgan versatilidad a los distintos espacios, previa decisión de dónde han de estar ubicados y cuántos se precisan (véase el ejemplo actual del MAS, que de forma artesanal, hemos diseñado cuatro paneles móviles, con ruedas, con sus frenos, que son movidos por dos personas de forma fácil y operativa, dependiendo de las necesidades de los proyectos expositivos).
e. Suelos salas de exposición temporal de arte contemporáneo: hormigón claro liso que soporten duros pesos y arrastres; de fácil limpieza.
f. Suelos salas de exposición de la colección permanente moderna y contemporánea: hormigón claro liso (en salas de más altura, para duros pesos y arrastres) o basta de parquet (en ámbitos de menor altura); de fácil limpieza.

g. Luz natural indirecta: en la nave de la antigua Imprenta J. Martínez se puede plantear la incorporación de la luz natural, sin que jamás la luz directa del sol pueda tocar ninguna de las paredes y suelo de todo el ámbito; también en otros ámbitos tanto del MAS, como de la Biblioteca Municipal.
h. Luz artificial de LEDs buena (tipo ERCO), bien diseñada en su disposición en techos (natural, amarilla o blanca; pueden también estudiarse iluminación fluorescente técnicamente trabajada junto con la calidad y amarilla) (Vid., por ejemplo, la Fundación Serralves de Oporto).
i. Puertas –si las hubiere- también neutrales blancas, sin moldura alguna; perfecto si tuvieran cierres de seguridad de independencia; fundamental que las puertas de comunicación tengan dimensiones poderosas para poder pasar obras de arte de grandes dimensiones bidimensionales y tridimensionales.
j. Rodapiés sencillos blancos y bajos –no más de 8 cm.- bajo los cuales se sitúen los retornos de climatización (dos centímetros como máximo aproximadamente) o sencillamente sin rodapié, con un sutil filete o preferiblemente sin él.
k. Climatización integrada de llegada superior –por la parte más superior de las paredes o paneles de las salas- bien disimulada, y retorno inferior, por debajo del rodapié.
l. Ascensor o Ascensor-Montacargas para uso público: ascensor de cuidado y limpio diseño para no estropear la bella escalera y los espacios; y/o Ascensor-Montacargas de obras de arte y embalajes de uso clave en la vida del Museo (de puertas anchas y grandes para carga y descarga especialmente de obras de arte, de puertas grandes y volumetría suficiente: mínimo de 2,5 x 2,5 x 2,5 m), de uso mixto (público-museo para carga y descarga de obras, cajas de gran peso).
m. Aspectos de seguridad: señalización cumpliendo con la normativa, pero en lugares que no sean un incordio, en lugares que no anulen el uso de paredes o paneles, justo en los ámbitos

del puesto de cada vigilante; cámaras de vigilancia; cuarto de control.

n. Sala de Tránsito: de embalaje y desembalaje (pequeños ámbitos en los edificios: Imprenta J. Martínez, Biblioteca Municipal y MAS).

3.2. Ámbitos de despachos (técnicos, subtécnicos, administrativos, comunicación, didáctica…): Dirección, Conservación, Gestión, Administración, Divulgación, Didáctica (entre 350-500 m2) (uso restringido):

a. Dirección:

i. Despacho Dirección (36 m2: mesa con ala, dos sillas de visitas en mesa de trabajo y mesa de reunión de 4-6 plazas).

ii. Despacho de Secretaria y salita de visitas (16 m2).

b. Conservación: despacho/-s de 2/4 Conservadores con su Administración (80 m2).

c. Restauración: Taller con despacho para restaurador y Ayudante de Restauración (Taller de unos 150 m2, más ámbito de administración-archivo de unos 50 m2).

d. Comunicación/Divulgación: despacho o ámbito para 2/3 personas (unos 35 m2).

e. Didáctica/Talleres: ámbito de trabajo del equipo de didáctica para dos personas (unos 25 m2)

f. Administración: ámbito de trabajo para unas 6 personas (unos 75 m2).

g. Asociación de Amigos del Museo: salita de reuniones (unos 25 m2).

h. Baños (25 m2).

i. Sala de Reuniones (30 m2).

j. Salita de Visitas general (16 m2).

3.3. Ámbitos de Vigilancia, Limpieza, Mantenimiento,

a. Vigilancia: ámbito de vestuarios y de taquillas con baños (unos 50 m2).

b. Limpieza: ámbito de control y almacén (unos 25 m2).

c. Seguridad: ámbito de control (unos 20 m2).

3.4. Ámbitos de Biblioteca/Mediateca, Archivo, Salón de Actos, Didáctica-Taller :

a. Biblioteca/mediateca (con su almacén) (unos 250 m2) (uso público, controlado).

b. Archivo (unos 40 m2).

c. Salón de Actos o Auditorio: para 200/250 personas (nunca en la plantas bajas o sótano; es preferible en la planta superior) (uso público).

d. Sala Didáctica-Taller Didáctico: para unas 40 personas de unos 75-100 m2 (con aseo) (uso público)

3.5. Almacenes:

a. Almacén peanas/vitrinas: ámbito de unos 75 m2.

b. Almacén de focos / electricidad / equipos de proyección / plasmas, equipos audio…: ámbito de unos 50 m2.

c. Almacén salón de actos: ámbito de unos 15 m2.

d. Almacén herramientas: ámbito de unos 20 m2.

e. Almacén publicaciones: ámbito de unos 200 m2.

f. Almacenes de obras de arte (1.000 m2): varios ámbitos fundamentales: dos en la Imprenta J. Martínez (uno inferior y otro de recepción de obras de arte con un pequeño plató fotográfico) y otros cuatro en el edificio del MAS; se debe contar con un almacén-nave externo para las obras menos importantes (el ratio normal entre almacenes y ámbitos de exposición es 1:1).

3.6. Otros ámbitos (tienda, librería, cafetería…)

a. Tienda-Librería (con su almacén) (uso público): de unos 40 m2.

b. Cafetería (con su almacén) (¿quizá cafetería-restaurante?) (uso público): de unos 100 m2 (si sólo cafetería).

c. Sala gestión de sistemas informáticos.

d. Sala de Mantenimiento de Climatización y Sala de Máquinas.

4. Ámbitos arquitectónicos para la Ampliación del MAS: MAS, Biblioteca Municipal, Nave J. Martínez

Los inmuebles del MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria están ubicados en el centro de la ciudad de Santander. La decisión de mantenerlo en la misma ubicación en donde se encuentra actualmente el MAS con el sumando del edificio de la Biblioteca Municipal y de la nave de la antigua Imprenta J. Martínez, más los ámbitos de comunicación de ambos inmuebles, es perfecta, la más idónea social y museográficamente hablando. Es, por tanto, una decisión histórica que permite al visitante potencial ordinario tener el museo a mano, en el centro de su ciudad y no en la periferia tal y como se lleva defendiendo desde hace un cuarto de siglo. De una ficción perpetua, se ha pasado a una situación actual que es una posibilidad absoluta y totalmente real, veraz. Hay, púes, que aprovechar este momento histórico y que puede resolver dos instituciones municipales y culturales claves de Santander y Cantabria: el MAS y la Biblioteca Municipal.

De acuerdo a ello, se plantean dos posibilidades diferentes. Adoptada una decisión, elegida una de las propuestas o con una solución mixta, sí tenemos claro que el trabajo a desarrollar se debería llevar a cabo en dos fases, como aspecto fundamental y primordial, esencial:

1. Fase 1ª: reforma del edificio del antiguo Archivo Histórico-Provincial para ser Biblioteca Municipal; una vez rehabilitado, allí se pasaría de forma provisional la Biblioteca Municipal, a la espera de la segunda rehabilitación, ya que también ocuparía parte de su actual edificio; hasta este traslado parcial, la Biblioteca seguiría funcionando.
2. Fase 2ª: reforma del actual edificio de la Biblioteca Municipal y de la nave de la Imprenta J. Martínez, así como de la conexión o parte de la conexión con el edificio del MAS, sin llegar a conectarlo; de esta forma, el MAS seguiría funcionando con una normalidad en su viejo edificio y la Biblioteca Municipal también en su nuevo edificio (parcial aún), dando el servicio público necesario; en esta reforma, sí se plantea que el MAS y la Biblioteca Municipal puedan tener servicios comunes que se fijan en tres: Salón de Actos, Cafetería-Restaurante y Tienda; lo demás, tendría absoluta separación.

3. Fase 3ª: inauguración de la Fase 2ª (Biblioteca Municipal-Imprenta J. Martínez); de esta forma, el Museo funcionaria ya en la parte de la Biblioteca Municipal y de la nave Imprenta J. Martínez ya reformada; el MAS sigue ofertando servicios con existencia real, dando servicio público.

4. Fase 4ª: reforma del actual y antiguo edificio del MAS; se trata ya de una intervención sencilla en primera instancia; lo más importante afecta fundamentalmente a la conexión de ambos inmuebles.

La ubicación en el centro de la ciudad es una joya, es la coherente y perfecta. Se traslada el planteamiento o propuesta más ambiciosa, así como coherente y

razonable, realista, que solucionaría el MAS de aquí a siglo y medio de forma ejemplar; y, de paso, solucionaría también la Biblioteca Municipal. Es decir, se solucionarían dos instituciones municipales clave.

Dicho planteamiento pasa a ser más valiente y audaz de acuerdo a las necesidades de la institución (del MAS, que es donde nos detenemos con detalle), de acuerdo a las necesidades de presente-futuro, de acuerdo a las posibilidades actuales, de acuerdo a una coherencia de unidad arquitectónica, etc. Y según estas posibilidades actuales, lo idóneo es que el MAS contara con los siguientes inmuebles:

1. Inmueble actual MAS (Edificio Rucabado): para las Expocolecciones (Plantas 3, 2 y 1) y las Exposiciones Temporales de Arte Moderno y Clásico (Plantas 0 y 1).
2. Inmueble Imprenta J. Martínez (nave fabril): para Exposiciones Temporales de Arte Contemporáneo y Actual.
3. Inmueble Biblioteca Municipal (de forma parcial: 1/3 o 1/2): destinado para oficinas, Taller de Restauración, Biblioteca Especializada del MAS, Archivo del MAS (en su día, también lo habíamos pensado para albergar los fondos del Archivo Lafuente, como Sección de Arte Moderno del MAS, clave para el MAS, idea que no desestimamos) y Almacenes.

Este, y no otro, ha de ser el planteamiento de rehabilitación y ampliación del MAS de acuerdo a sus carencias y necesidades. Para ello, sería necesario salvar varios problemas de especial sensibilidad e importancia, como es, sobre todo y evidentemente la ubicación definitiva y coherente de la Biblioteca Municipal.

a. Se debe plantear el traslado de la Biblioteca Municipal al actual edificio del Archivo Histórico-Provincial con la rehabilitación de éste. Éste último edificio citado pertenece al Estado: luego se plantea su solicitud de uso y usufructo para albergar la Biblioteca Municipal (de forma parcial) (creemos que esto ya es una realidad: ¿?).

b. **De esta forma, el actual edificio de la Biblioteca Municipal pasa a ser parte del proyecto total del MAS de forma parcial ya que se trasladaría a este edificio del antiguo Archivo Histórico-Provincial. Como es fácilmente verificable, el edificio del antiguo Archivo Histórico-Provincial no es suficiente para albergar la Biblioteca Municipal ya que ésta perdería espacio. Luego se debe plantear que este edificio más 1/3 o ½ del actual edificio de la Biblioteca Municipal siguiera siendo parte de la Biblioteca Municipal. Con esta propuesta realista se resolverían incluso los dos equipamientos culturales (MAS y Biblioteca municipal). No tenemos ninguna duda de que por esta propuesta pasa el futuro definitivo del MAS y de que es la solución que es preciso luchar y liderar. Es decir, el actual edificio de la Biblioteca Municipal tendría tres partes:**

   i. Parte destinada a uso del MAS (dos plantas últimas o superiores del actual edificio de la Biblioteca Municipal): para oficinas, Taller de Restauración, Biblioteca Especializada del MAS, Archivo del MAS, Almacén Editorial.
   ii. Parte destinada a uso de la Biblioteca Municipal (la planta primera): Sala de Lectura, Sala de Investigadores… (cuestiones que dependen del estudio que lleve a cabo, naturalmente, el equipo de la Biblioteca Municipal).
   iii. Parte Mixta de Zonas Comunes MAS / Biblioteca Municipal (Planta baja): Salón de Actos, Tienda, Cafetería-Restaurante.

c. De ello se desprende que ambas instituciones (MAS y Biblioteca Municipal) compartirían en principio tres ámbitos comunes dispuestos en una única planta, la baja: Cafetería-Restaurante, Tienda y Salón de Actos, estando el resto absolutamente independizados.

Se trata de un planteamiento valiente y realista que llevamos defendiendo desde mediados de los noventa del pasado siglo y milenio. Y entendemos que

se trata de una oportunidad única para resolver dos equipamientos culturales fundamentales de Santander, ambos municipales, como son el MAS y la Biblioteca Municipal, solución que antaño era una verdadera utopía, hoy realista.

4.1. Edificio del MAS.

Respecto al edificio del MAS (antiguo edificio de Leonardo Rucabado, proyectado en 1916 e inaugurado en 1924), anotamos lo siguiente describiendo su situación actual. Desde 1990 se ha ido rehabilitando paulatinamente, sin cerrar el Museo, cambiando el acceso, pavimentos, iluminación, almacenes, etc., con una neutralización espacial, generando nuevos despachos y oficinas antes inexistentes de acuerdo al personal que se ha ido incorporando. La realidad actual es la de una funcionalidad angosta y en extremo saturada. Posee dos accesos: uno lateral, de acceso del personal del museo y de obras de arte (carga y descarga de obras de arte) y otro principal por el jardín (acceso recuperado en 1991). La planimetría del edificio es alargada, que comparte muro (de más de 9 metros de anchura) con la Biblioteca Municipal en su parte norte, con el importante problema de sus diferentes cotas. En altura, actualmente posee cuatro plantas (Planta 0 o sótano, Planta 1 o de acceso principal por el jardín, Planta 2 y Planta 3 y última), conectadas con una hermosa escalera de caracol de madera de la época. Se está instalando un ascensor-montacargas La realidad actual de la Planta 0, es la de una sala de exposiciones temporales de unos 3,45 metros de altura, tres despachos, sala de visitas y sala de vigilantes, baños al público, más dos pequeños almacenes. La Planta 1 es la del acceso principal al Museo (antaño, cerrado éste, el Museo prácticamente no existía al público porque accedía a la sala de exposiciones de la Planta 0 y el resto parecía no existir); en esta planta hay dos despachos más, el taller de restauración, baños, almacén de peanas y sillas y un almacén de obras de arte; sala de exposiciones temporales y el Espacio**M**e**BAS** (sala de exposiciones temporales de investigación y ensayo de unos 95 m2); su altura general es de unos 3,45 metros. La Planta 2 ya es de exposición de colección permanente de altura totalmente inadecuada, con un pequeño almacén de

iluminación y proyección (focos, lámparas plasmas, aparatos de proyección, DVDs, amplificadores, etc.), y otro almacén de pequeñas obras de arte y el Archivo del Museo. La Planta 3 y última también es de exposición de la colección permanente, poseyendo un almacén de obras de arte, otro almacén de catálogos y la biblioteca; su altura es de unos 3,45 metros; en la terraza superior de esta planta se concentraban los condensadores de climatización correspondientes a las plantas 1 y 2 (que se han eliminado y llevados a la cubierta junto con los dos condensadores de la Planta 0 que se encontraban en un rincón del jardín que naturalmente había que eliminar).

Se plantea una rehabilitación sostenible (respetando la fachada y escalera) manteniendo:

1. Planta 0 (sótano): de 3,43 metros de altura (lo ideal sería que se profundizara unos 50 cm.); taquillas personal; baños personal; sala de seguridad; sala informática; almacén de obras de arte de conservación-restauración; sala de exposiciones temporales.

2. Planta 1 (de acceso principal): de exposición tanto de la expocolección como de exposiciones temporales (mixta) de 3,5 metros de altura; indudablemente, se debería contar con un mucho más generoso vestíbulo de entrada con su guardarropa; baños; almacén de peanas y vitrinas; posible almacén de obras de arte; etc.

3. Planta 2: de exposición de la colección de obra de pequeño formato, documentación…, de 2,50 metros de altura estructural (no se puede variar); almacén de obras de arte.

4. Planta 3: de exposición de la colección de 3,5 metros de altura; almacén de obras de arte.

4.2. Edificio de la Biblioteca Municipal.

Desde 1995 llevamos planteando que parte de dicho edificio pasara a formar parte del MAS total siempre y cuando el edifi9o del antiguo Archivo pasara a ser Biblioteca Municipal. Para ello se debería proceder a una reforma total y nueva reestructuración, salvando la diferencia de cotas con el edificio Rucabado (actual MAS), etc.; ubicar el taller de restauración (con luz natural, climatizado como todos los ámbitos del Museo, de forma integrada); y resto ámbitos de exposición temporal-permanente de entre cuatro y cinco metros de altura; conexión con la Imprenta J. Martínez; para ello, “robo” del patio triangular alargado entre ambos edificios.

4.3. Edificio de la Nave Imprenta J. Martínez.

Inmueble adquirido por el Gobierno de Cantabria y que se plantea ineludiblemente forme parte del MAS (sección de arte contemporáneo). Para ello se precisaría la reforma de la planta de acuerdo a las características generales apuntadas, como nave-salón única, con luz natural indirecta y paneles totales móviles (media docena por lo menos), con almacenes en la planta principal (peanas y vitrinas, ediciones, recepción de obras de arte/embalajes, salita montajes, etc.). Se debería añadir una segunda planta, igualando la altura con el edificio de la actual Biblioteca Municipal y conectándolo totalmente. Su acceso debería funcionar como verdadero muelle de carga y descarga del Museo de Arte (no de grandes bultos), vital en el acontecer diario de la institución (quizá a través del actual parking). Fundamental es el uso de las claraboyas como iluminación natural indirecta, con capacidad para ser anuladas de acuerdo a proyecciones u otros montajes. Remarcamos que se debería subir una planta más sobre la actual, parangonando las alturas de la nave y la Biblioteca Municipal, lo que llevaría a ganar en especialidad; y, por supuesto, ganar el pequeño patio triangular interior para conectar bien los edificios de la nave fabril y de la actual Biblioteca Municipal.

De otro lado es fundamental anotar una obviedad, pero no por evidente, se debe dejar de señalar. En todo este planteamiento, se da por sentado el sumo y total respeto –conceptual, espacial, arquitectónico, volumétrico, etc.- que se tiene respecto del edificio de la histórica Biblioteca Menéndez Pelayo, institución y edificio absolutamente intocable. Todo proyecto que toque, aunque sutilmente, dicho histórico y clave edificio, ha de ser rechazado. El proyecto de edificio del MAS total, jamás ha de tocar pared alguna con la Biblioteca Menéndez Pelayo. Luego, ese pasillo entre los edificios de la histórica Biblioteca Menéndez Pelayo y de actual edificio del MAS (Rucabado) ha de seguir existiendo como elemento de separación y respeto patrimonial.

5. Características varias de algunos de los espacios.

A continuación se citan otras características varias de distintos espacios a cuidar, incluso redundando en algunos aspectos ya comentados:

5.1. Vestíbulo de entrada / Acceso / Ámbitos generales / Ascensor / Montacargas / aspectos ideales / Seguridad:

- Acceso: punto de encuentro entre el exterior y el interior del edificio, en el que el público se informa de las actividades y opciones para su visita.
- Sería perfecto que desde el vestíbulo se tuviera acceso a cafetería, librería, auditorio, etc.
- Sería operativo que las personas no-visitantes del museo pudieran acceder desde aquí, de forma guiada, a otros espacios, como las oficinas.
- No debe olvidarse la siempre neutralización espacial; el suelo debe ser de fácil limpieza, cálculo de una razonable renovación de aire y climatización, etc.
- Guardarropa: quizá en planta sótano, pero calculando paraguas, mochilas de chavales, etc.

- No se debe olvidar la accesibilidad para atender a los diferentes tipos de falta de accesibilidad, evitando barreras arquitectónicas y facilitando la movilidad en el espacio a través de rampas, señalización en el suelo, dispositivos visuales o de audio, etc. (no sólo para la minusvalía, sino también carritos de bebé o personas de cierta edad).
- Ascensor-Montacargas: ya se ha logrado uno en el antiguo inmueble del MAS como sempiterna reivindicación y necesidad; los problemas estructurales antiguos del viejo inmueble no ha ‘permitido instalar un ascensor-montacargas de obras de arte acorde las habituales necesidades técnicas, a saber: dimensiones de 4 x 4 metros y una altura mínima de 4 metros, debiendo ser capaces de cargar 8.000 Kg con puertas de acceso lo más amplias posibles, en toda su extensión.
- Ascensor Gestión: por la parte de las oficinas, que ya existe fundamental en el acontecer diario del MAS.
- Seguridad. Obviamente, se ha de considerar la seguridad, con los habituales sistemas contraincendios, sensores volumétricos, sensores de fuegos, sensores en salas y paredes de las expocolecciones, con alarmas puntuales, extintores ubicados de forma que no rompan la neutralidad espacial, cámaras en cada sala de exposición permanente o temporal así como en la biblioteca y archivo, cámaras externas, etc., y naturalmente una salita de control de la seguridad total del Museo.

5.2. Cafetería / Tienda-Librería:

Tanto la cafetería como la tienda-librería deberían poder usarse independientemente de que el Museo esté abierto (también la Biblioteca Municipal). Tal cuestión quedaría resuelta si se trata de concesiones externas vía concursos públicos de acuerdo a unas condiciones específicas, bien integradas en el museo, como servicios que son. El acceso a ambas cuando el Museo esté cerrado deberá poderse realizar sin necesitar un refuerzo en el personal de seguridad. Ideal sería la instalación de una terraza de la cafetería para su uso en primavera y verano (se puede pensar en el aprovechamiento parcial del jardín, especialmente del corredor que conecta ambos jardines). Las

salidas de humos de sus cocinas y del posible comedor de la cafetería debe estudiarse con atención, para que los olores no afecten al resto de dependencias del Museo. Tanto la cafetería / restaurante -como la tienda / librería- probablemente serán gestionadas por contratas ajenas al museo. El proyecto arquitectónico debe tenerlo en cuenta y planear todas las necesidades ambas empresas puedan tener. Es de especial importancia que dispongan de contadores de suministros (gas, telecomunicaciones, electricidad y agua) independientes.

5.3. Salón de Actos / Auditorio

El Auditorio es un recurso que va más allá de las propias necesidades del Museo de Arte, pudiendo incluso ser alquilado. En este sentido, este espacio es mejor que sea lo más flexible posible, Para ello, debe tratarse de un espacio versátil, tanto para conferencias, debates, encuentros, mesas redondas, presentación de ediciones y proyectos, como para poder organizar pequeños conciertos musicales, obras de teatro, etc. Sería perfecto que estuviera dotado de toda la tecnología necesaria en la actualidad para este tipo de salas (proyecciones de todo tipo, conexiones a Internet, etc.). Deberá contar con una cabina de proyecciones preparada para albergar los tipos de proyectores habituales en cine, vídeo, DVD. Y precisa de una correspondiente antesala.

5.4. Biblioteca / Mediateca

La biblioteca / mediateca reúne en un único espacio dos equipamientos complementarios:

1. Una biblioteca especializada que en la actualidad cuenta con unos 23.000 volúmenes, y que continuará creciendo. Su uso es el tradicional. El propio usuario accederá directamente a los materiales de consulta, aunque debe dejarse un área para los libros en reserva. Debe considerar al menos 16 puestos de lectura cómodos, bien iluminados y

con enchufe eléctrico para aquellos que deseen traer su propio ordenador portátil. Es imprescindible una oficina para los técnicos.

2. Muy interesante sería una mediateca, proyecto de fundamental novedad que pondría a disposición del público el acceso a vídeos, revistas, internet, programas de ordenador, etc. que tengan que ver con el arte moderno y, sobre todo, contemporáneo, precisando para ello de su tecnología. Vídeo de documentación y artístico.

5.5. Salas de Exposiciones

Como ya se ha indicado, las salas de exposición (da igual que sean temporales o permanentes, obviamente) deben reunir una serie de características que las hagan idóneas para la exhibición de obras de arte, constituyendo un elemento esencial y prioritario el concepto de la limpieza y neutralización de los espacios de la colección y expositivos, tanto estructural como materialmente.

- Neutralización Espacial. Su aspecto debe ser lo suficiente o radicalmente neutro como para poder acoger obras de todo tipo: se considera fundamental lograr que todos los ámbitos de exposición del Museo de Arte (tanto de la colección como de las exposiciones) posean una decidida neutralización espacial unida a la absoluta utilidad, tanto lineal como volumétrica.

- Las paredes, techos y pavimentos deben ser lo más limpios posibles. Cualquier elemento o instalación debe ir oculta y en lugares que jamás afecten a la linealidad de muros (éstos siempre limpios, de arriba abajo, y de izquierda a derecha) y a la volumetría de los espacios expositivos (sin pilares o estructuras arquitectónicas de soporte maestro que provocan verdaderas hipotecas en montajes). Es decir, ámbitos siempre limpios y siempre con la posibilidad de ser trabajados con comodidad, versatilidad y flexibilidad ante distintos montajes, en sus estructuras y en sus materiales. Los elementos tales como por ejemplo enchufes, interruptores, señalización de emergencia, toberas de ventilación, rejillas, etc., resultan muy molestos

e, incluso, resultan ser elementos que provocan la imposibilidad de realizar un trabajo habitual de museo para exhibir obras de arte (incluidos montajes, instalaciones, intervenciones espaciales) y deben situarse de la forma más discreta posible (como si no existieran). Especial mención se hace sobre las rejillas de climatización, con sus salidas y retornos: en numerosos museos españoles y extranjeros su mala localización constituye un auténtico problema. En este sentido, existen excelentes ejemplos actuales cuyas soluciones pueden servir de modelo, referente o idea adaptable a la hora de abordar la solución de este aspecto (como, por ejemplo, CaixaForum de Barcelona). Las salidas integradas pueden ir por la parte superior de los muros con los retornos en la parte inferior (lo que sería los rodapiés), debidamente neutralizados, casi imperceptibles a la vista.

- Paneles Móviles. Su configuración debe ser lo suficientemente flexible para permitir definir diferentes espacios, en función de las necesidades expositivas que plantee, en cada ocasión, tanto la colección permanente como las exposiciones temporales. Para ello, se debe tener en cuenta la posibilidad de construir paneles o muros provisionales –normalmente móviles como se ha indicado de la que tenemos buena experiencia- que permitirán disponer el espacio aprovechando diferentes recorridos, aumentando la superficie de metros lineales de exposición, etc. Estos paneles deben contar con un espacio de almacenamiento permanente.

- Debe existir un acceso fácil (para personas y objetos) desde las zonas de almacén y tránsito de obras de arte; especialmente desde el montacargas.

- Climatización. Dado que acoge la exhibición permanente de obras de arte, las salas de exposición deben concebirse considerando las condiciones de iluminación (controlada en intensidades, progresiva), humedad (18-21 ºC) y temperatura (45-60 % de humedad relativa) de sistemas integrados (nunca muebles). Al igual que la luz, la temperatura y la humedad son agentes clave en el deterioro de cualquier obra de arte. Por regla general, los objetos, al contrario que las personas, son mucho más sensibles a la humedad que a la temperatura. El cambio brusco o continuado de humedad causa la repetida contracción y expansión de los materiales de una obra,

poniendo en riesgo su integridad. El exceso de humedad, por otra parte, puede provocar la aparición de hongos o moho; la falta de humedad, la sequedad. En salas de exposición, por la comodidad de los visitantes y personal, la temperatura puede ser de 20º (+/- 2). Es conveniente que el sistema de climatización permita condiciones diferentes en cada una de las salas de exposición y en cada una de las dependencias del almacén de acuerdo a la versatilidad de prevención de conservación de las distintas obras de arte.

- Altura. La altura de los techos no debería ser inferior a 4 metros útiles para las salas de la colección permanente de arte moderno y 5 metros útiles para el resto de salas de arte contemporáneo; no obstante, se podría forzar de acuerdo a lo anteriormente apuntado y a las características de los inmuebles propuestos; es decir, es necesario aflojar las necesidades óptimas en pos del PMMAS2018/2019.

- Suelos. En principio, se sugiere un pavimento continuo de hormigón liso gris claro en las salas dedicadas al arte contemporáneo o en las plantas más inferiores. En las salas para arte moderno o en plantas superiores, se sugiere el parqué marca Parklett. Si no fuera posible, la decisión del tipo de suelo debe realizarse teniendo en cuenta las particulares circunstancias para arte contemporáneo: pavimento resistente a golpes y al peso elevado de determinadas obras; de sustitución o reparación fácil en caso de rotura o de tener que efectuar agujeros para fijar una obra; y con un mantenimiento cotidiano razonable (limpieza, etc.).

- Los forjados de las salas de exposición –especialmente temporales- deben soportar cargas considerablemente elevadas, dado que pueden existir obras de arte de gran peso (de ahí también los suelos de hormigón liso claro). Especial atención debe prestarse a las cargas variables puntuales, ya que es posible que dichas obras se sitúen a lo largo del tiempo que dure una exposición temporal en alguna de las salas.

- Iluminación. Las salas de exposición deben disponer de un sistema de iluminación general indirecta (que genere de 50 a 300 lux variable y controlable aproximadamente) y de un sistema de iluminación puntual

mediante proyectores LEDs sobre raíles (que generen de 150 a 500 lux aproximadamente) (puede servir de ejemplo la marca ERCO, excelente desde todos los puntos de vista, con sus múltiples variables). Se deben evitar otros elementos complementarios en los techos, provocando su total limpieza a la vista. Los techos deben de estar provistos únicamente de los habituales raíles empotrados que permitan la utilización de distintas fórmulas de iluminación (luz día, generales, puntuales, intimistas, etc.) de acuerdo a la diversidad tipológica de focos y proyectores. Fundamental es que la luz artificial está dotada de un sistema de control independiente, de manera que se puedan controlar a través de una aplicación diferente de intensidad lumínica, tipo de iluminación o automización de encendidos o apagados para poder adoptar las necesidades específicas a cada sala dependiendo del tipo de obra expuesta. Fundamental es también que dicha instalación esté correctamente ubicada en todos y cada uno de los espacios, en lo que a distancias se refiere respecto a los muros, posibles paneles flexibles no estructurales dependientes de los distintos montajes, volumetrías de los espacios, etc., pensando en la enorme diversidad formal de las obras de arte (sean formatos convencionales –pictóricos, escultóricos-, sean otros formatos, sean nuevas tecnologías, sean desarrollos espaciales, etc.). La luz natural es un problema en cualquier museo: las obras de arte no deben ser expuestas a la luz solar directa bajo ningún concepto. Los problemas de la luz solar son muchos. La luz es una forma de energía y, como tal, es potencialmente peligrosa. Los rayos infrarrojos calientan las capas externas de las obras de arte y pueden llegar a deformarlas y destruirlas. Los rayos ultravioleta dañan especialmente todos los materiales orgánicos (que en un museo son innumerables: tela, papel, huesos, fibras vegetales, etc.). Muchos de estos criterios son aplicables también a la iluminación artificial. El estado ideal de una obra de arte es la total oscuridad. Por ello, los almacenes sólo deben disponer de iluminación artificial. En las salas de exposición, por regla general, la intensidad de luz admisible oscila entre los 40-50 lux de las fotografías y la obra sobre papel y los 200-300 lux máximo de las pinturas al óleo, la piel, madera o piedra. Pese a estas precauciones, la luz natural resulta ideal

para la contemplación de las obras de arte, sobre todo las contemporáneas cuando así se pueda arquitectónicamente. Por ello se considera necesario claraboyas en algunas salas (Imprenta J. Martínez, claraboyas del techo, pero es preciso eliminar y tapiar las ventanas de la pared izquierda, dejando la pared lisa, lineal para su correcto aprovechamiento museográfico y expositivo; se puede plantear abrir tiras finas de ventanas de acusado desarrollo horizontal en las partes superiores de ambos muros, pero con esa luz controlada, susceptible de ser totalmente eliminada para otro tipo de eventos, etc.), tal como se especifica en el apartado dedicado a salas de exposición, con la posibilidad de su oscurecimiento ante posibles montajes, instalaciones, intervenciones espaciales o videoinstalaciones. Así es, las ventanas, si las hubiere, de las salas de exposición deben disponer de filtros para evitar que entren rayos ultravioleta. Es ideal disponer de luz natural indirecta (si se general nuevas salas de exposición en el edificio de la Biblioteca Municipal, podría ser importante). En estas salas, el proyecto deberá contemplar luz cenital, mediante claraboyas practicables. Su diseño deberá permitir también oscurecer totalmente las salas, dado que lo exigen algunas obras, como videoproyecciones. Si no hay posibilidad de evitar ventanas, éstas deberán estar orientadas al Norte para evitar que la luz solar entre directamente en la sala y ponga en riesgo la conservación de las obras.

- Puertas. Las salas de exposición deben tener puertas en todos los accesos para evitar que durante los montajes y los desmontajes haya que mantener el mismo número de vigilantes que cuando están abiertas al público. De esta manera se reduce el gasto de vigilancia al evitar la libre circulación de público por el resto del Museo. Por otro lado, las puertas evitan que el fuerte ruido que generan los montajes de exposiciones, cuando trabajan carpinteros, transportistas o de los montadores, se expanda por el resto de las salas y de los ambientes del Museo, al igual que sucede cuando se exhibe una videoinstalación con sonido o una pieza de arte sonoro. No se deben olvidar las dimensiones mínimas especificadas

para evitar que una obra no pueda atravesar una puerta (también es válido para los almacenes).

5.6. Almacenes

Los Almacenes de obras de arte son zonas muy sensibles que deben reunir una serie de características. Este aspecto es clave en el ordinario y habitual trabajo del Museo, muy grave problema actual del MAS por su carencia. Características generales:

- Debe ser un espacio dotado de todas las medidas de seguridad necesarias contra robo, incendio e inundación y debe contar con todos los mecanismos necesarios para la correcta conservación de las obras (temperatura, humedad).
- No debe tener ninguna ventana ni ningún acceso directo al exterior.
- Siempre se debe tener en cuenta el tamaño de las puertas para poder manipular con facilidad las obras de arte.
- Tipología:
    * Almacén de obras de arte 1 (Imprenta J. Martínez).
    * Almacén de obras de arte 0a, 0b, 1, 2 y 3 (MAS): uno de ellos dedicado a fotografía y obra gráfica y sobre papel.
    * Almacén de esculturas.
    * Almacén de peanas, vitrinas y otro material.
    * Almacén de embalajes (Imprenta J. Martínez).
    * Almacén de publicaciones (catálogos, folletos).
    * Almacén de herramientas.
    * Almacén de aparatos de proyección, sonido, focos e iluminación.
- Efectivamente un almacén especial debe estar dedicado para fotografías, papel y obra gráfica, con una temperatura estable de 14 ºC y una humedad

relativa del 50%. La climatización del resto es la ya citada en general (temperaturas: 18-21 ºC; humedad relativa 45-60%).

- Es conveniente que el suministro eléctrico sólo llegue al interior de cada una de las salas del almacén cuando la puerta esté abierta (a través de un cable que se conecte a la red). Con esta medida se consigue mayor seguridad al evitar posibles cortocircuitos u olvidos de luces encendidas.

- La iluminación de los almacenes deberá realizarse a través de bloque de tubos fluorescentes.

- La protección contra incendios debe realizarse mediante gases inertes, nunca mediante aspersores de agua.

- Debe estudiarse con atención las estructuras (estanterías, etc.) que se instalen en su interior, para comprobar que ninguno de sus materiales afecten a la conservación de las obras de arte.

- Para colgar piezas pictóricas bidimensionales en algunos almacenes, se utilizan “peines”. Su instalación la debe hacer una empresa especializada. La distancia entre cada uno de ellos debe ser de 20 cm., aunque se deben dejar dos con espacios más anchos para colgar obras con marcos más gruesos.

- Además de este gran espacio con peines, ha de contarse con otros espacios para planeros en donde almacenar obras de papel; otro espacio para almacenar piezas escultóricas; así como otras obras embaladas en estanterías; y, fundamental, almacén de obras fotográficas que posee otros parámetros diferentes.

- Suelos: estas áreas necesitan de un pavimento continuo. Se considera como más adecuado el hormigón ruleteado y pintado.

- Es ya imprescindible contar con una nave-almacén externa al edificio histórico de Rucabado, en el propio municipio de Santander (Polígono Nueva Montaña, etc.), dado el gran crecimiento de las colecciones, ediciones, etc., nave que ha de acomodarse técnicamente (peines, climatización seguridad técnica y de personal, seguros, etc., etc.).

Capítulo 6

Conclusiones

Una historia interminable, es la vida y desarrollo de todo museo vivo y activo, una historia interminable es la institución MAS como no puede ser de otra forma, en constante evolución y metamorfosis como servicio público que es, parafraseando el título de la obra de Ende. El trabajo de un museo activo, su vida y su oferta, está indisolublemente unido al de su propia creatividad, versatilidad, excentricidad, esfericidad, transversalidad, descentralización, inclusión, en su oferta de sorpresas de conocimiento participativas. El MAS no es artista, pero sí es y debe seguir siendo creativo, contando siempre y en todo caso con los artistas, su creatividad, y su visitante, su creatividad. En este sentido, siempre ha de pensar en términos y registros duchampianos acorde, desde la atalaya de que siempre es un ente vivo inconcluso y que siempre ha de contar con la participación, también creativa, de su visitante, de su comunidad a la que sirve. Es decir, en él se concitan todas las creatividades, las directas, las indirectas, las inducidas, las actuales, las potenciales…

Por lo expuesto, se considera ineludiblemente que el MAS, aún su constante evolución, precisa de un apoyo incuestionable que normalmente nunca ha tenido en sus diversas vertientes, en su historia y tiempo, ni directa ni indirectamente. Y ello pasa indefectiblemente en primer y principal lugar por el apoyo político, previa convicción del mismo. El MAS lleva trabajando de forma denodada desde hace muchos años –más de un cuarto de siglo- para que esto sea un hecho y una realidad, para ser museo –que no lo era-, para que su posición sea la que merece, por historia, por actualidad, por posición, por compromiso, por colección, por posibilidades... Cierto es que se ha pasado de un ente abandonado, hundido, inexistente como museo en unos oscuros años ochenta (1983-1989), a pesar de un período previo de positivo y esperanzador trabajo además de profesional (1978-1982), para, iniciada su recuperación en 1990 y llegar a un punto actual, precisa dar su postrero aldabonazo positivo para que ya no exista un punto de retorno involutivo tal y como exactamente sucedió precisamente en ese período citado de los ochenta.

Construir es complejo y duro, en un trabajo de día a día. Destruir es fácil y simple. Lo que se construye con trabajo y esfuerzo, con compromiso y dedicación durante años, es fácilmente destruible en segundos, en un día, con simples y mediocres decisiones. Y es que el MAS lleva trabajando duro muchos años para que sea lo que tiene que ser. Hora es de tener apoyo político, previa voluntad política, para lograr su definitivo asentamiento, lo que es ineludible. Colección tiene; experiencia expositiva y de actividades de importantes contenido, tiene; ideas no le faltan –el MAS es una fábrica de ideas y muchas de ellas no se pueden llevar a término al carecer de mayores posibilidades, fundamentalmente económicas, y apoyo-. Falta mucho más apoyo económico-presupuestario, aumento del personal y de su equipo de trabajo y, especialmente, precisa con urgencia de la anhelada ampliación espacial y arquitectónica del MAS.

Su titularidad municipal siempre ha sido un hándicap en una ciudad pequeña y periférica, como todos los museos españoles de este perfil. Pensémoslos: ¿qué es de los museos municipales de pequeñas ciudades periféricas españolas? En general, la respuesta a la anterior pregunta es fácil ya que estas instituciones suelen estar sumidas en un silencio y abandono importantes, haciendo esfuerzos denodados por, simplemente, conservar sus patrimonios. No es nada complicado llevar a término simples estudios comparativos para *objetivizar* esta lectura.

Afortunadamente, el MAS tiene ya otra realidad y otras perspectivas por su reciente pasado y su presente, antaño impensables. Pero a su vez, dado ya su presente y por consiguiente sus posibilidades ya abiertas de par en par, es necesario que de una vez se le dé la oportunidad que nunca ha tenido, porque puede hacerlo. Ya no es necesario voltear calcetines para llegar a un punto de normalización museográfica que es exigible. Y visto que el propio Ayuntamiento de Santander a quien pertenece el MAS, la voluntad política municipal, está positivamente involucrado en una clara evolución cultural de la ciudad, compromiso plenamente constatable en los últimos años, ésta ha de convencerse de que también ha de apoyar sin tasa lo propio, lo que posee, y el

MAS es parte importante y fundamental de ello. Una hoja de ruta, un plan director de la zona de la Florida, pasa por defender y solucionar dos equipamientos culturales de titularidad municipal claves en la vida de la ciudad: MAS y Biblioteca Municipal (BM). Es decir, pasa por defender justamente este PMMAS2018 pluridisciplinar y su hoja de ruta, plan director o como quiera denominársele. Y en una zona céntrica en donde ya conviven un puzle de equipamientos que incluso conviene clarificar (MAS, BM, Biblioteca Menéndez Pelayo, Casa-Museo Menéndez-Pelayo, Fundación Gerardo Diego). Es importante anotar que dicho "Proyecto Florida" ha de centrarse en estas cuestiones anotadas, sin sorpresas.

Y es a través de cuatro edificios, el del MAS (propiedad del ayuntamiento), el de la Biblioteca Municipal (propiedad del ayuntamiento), el del antiguo Archivo Histórico-Provincial (propiedad del Estado pero de uso transferido al ayuntamiento) y el de la antigua nave fabril de la Imprenta J. Martínez (propiedad del Gobierno de Cantabria/Consejería de Cultura cuyo uso y usufructo se negocia políticamente sea transferido al ayuntamiento) por donde ha de converger este proyecto realista de ampliación y solución de ambas instituciones (MAS y BM). Tan sencillo como esto, incluso pensando, como se propone aquí, que ambas disfruten de algunos servicios comunes (Salón de Actos, Tienda-Librería, Cafetería-Restaurante) obviamente en su planta baja o inferior del actual edificio de la BM, la planta que ha de ser la más social, manteniendo el resto en absoluta independencia de gestión y espacial acorde las respectivas funciones y trabajos de dos importantes instituciones totalmente diferentes (MAS y BM).

Además de esta vital cuestión de la ampliación espacial del MAS, también se aportan otras cuestiones. Se abordan, por lo tanto, conclusiones relativas a:

- Urbanismo / Ubicación.
- Continente / Ampliación MAS.
- Contenido MAS.
- Ampliación MAS / Personal.

- Ampliación MAS / Presupuesto.
- MAS / otros supuestos sociales.

1. Urbanismo / Ubicación.

Quizá es hora y sea necesario plantearse integrar urbanística y arquitectónicamente aún más ambas instituciones (MAS y BM) en la excelente peatonalización de la calle Rubio y parte de la de Gravina. Parece claro que ambos enclaves de los inmuebles no terminan de integrarse hacia el peatón, en la propia urbe, y viceversa (mucho más el MAS que la BM). Y quizá sea necesario eliminar algunas de las muchas barreras existentes en la actualidad, como pueden ser los muros y verjas que acotan sus jardines.

a. Crear una plaza abierta a Rubio-Gravina, lo que actualmente es el jardín de la Biblioteca Menéndez Pelayo y el MAS, puede ser una solución a valorar. Los inmuebles de abajo (MAS y Biblioteca de Menéndez y Pelayo) son bienes BIC y esto quizá implicaría que esta cuestión no pueda llevarse a término en lo que al jardín histórico o de abajo se refiere para convertirlo en plaza, que es quizá lo que se esté pidiendo a gritos. Más constreñido es el jardín superior de la BM, entre otras cosas por la diferente cota entre la propia calle y el mismo.

b. Y es que las cotas de los inmuebles son distintas y son constantes los obstáculos, pero podría estudiarse este punto para que los accesos sean más atractivos y naturales, más sociales y humanos, más integrados.

2. Continente / Ampliación del MAS.

Como ya hemos razonado y valorado, el fundamental problema del MAS radica en su falta de espacio para que pueda desarrollar sus normales funciones museísticas. El momento actual lo consideramos histórico y único, ya que, con

absoluto realismo –y bien económico- se puede y creemos que debe resolver este muy grave problema con la ampliación espacial, arquitectónica, del MAS.

a. El resto de cuestiones que afectan a los continentes, ya se han expuesto en este PMMAS2020 y el planteamiento de que los cuatro inmuebles citados estén dedicados por entero y sin dudarlo a las dos instituciones, MAS y BM, es incuestionable y nunca para otras cosas. De lo que se trata es de solucionar el MAS y la BM y no de generar más confusión o más problemas –unos sin solucionar nuevamente y otros de nueva generación- en el puzle cultural de estos ámbitos.

b. Es imprescindible que la voluntad política pase por lo anterior, entienda que es necesario apoyar sin tasa al MAS y a la BM. Solucionar sus graves carencias y problemas que tienen. Es necesario que la voluntad política entienda que también es importante apoyar lo propio con decisión y aunque el MAS y la BM no ostenten nombres rimbombantes, son igualmente necesarios e importantes en la ciudad, imprescindibles.

c. La Biblioteca Municipal se ubicaría en todo el edificio del antiguo inmueble del Archivo Histórico-Artístico y en un tercio de su actual inmueble, ganando incluso en espacio físico en comparación al que tiene actualmente.

d. Una planta del actual inmueble de la BM –lo lógico es que sea la planta baja por su accesibilidad social- se dedicaría para servicios comunes (salón de actos, restaurante-cafetería y tienda).

e. El importante resto del inmueble actual de la BM (dos plantas) lo ocuparía el MAS para oficinas, su importante biblioteca especializada, su taller de restauración, un almacén de importantes obras del MAS. El resto (una planta) lo ocuparía la BM con plena y total separación, física y conceptual (quizá su sala de consulta).

f. El actual inmueble del MAS seguiría siendo evidentemente MAS y estaría dedicado fundamentalmente al arte moderno.

   i. Dos o tres plantas superiores (Plantas 0, 1 y 2) se dedicarían a la colección permanente (la Planta 2 seguiría siendo el Espacio Génesis).

   ii. La Planta inferior o Planta 0 –incluso también la Planta 1- se dedicaría a exposiciones temporales (podría ubicarse ahí el EspacioMeBAS).

g. La antigua nave fabril de la Imprenta J. Martínez también sería ineludiblemente del MAS bajo su total dependencia y dedicado al arte contemporáneo y actual generalmente, no excluyente a otras cuestiones.

   i. La planta sótano sería almacén general de enseres de montajes, etc. (ante su ausencia de ventilación, habría que medir la radiación).

   ii. Las dos plantas superiores (la existente y la que se plantea construir de nuevas) se dedicarían a: una a exposiciones temporales y la otra a la colección permanente del MAS (si no se elevara dicho edificio en una nueva planta, la única se dedicaría fundamentalmente a muestras temporales del MAS y también en ocasiones a la permanente del MAS).

h. Superficies necesarias para el MAS en su ampliación, en su continente:

1. Espacios exteriores:
   - Plaza de acceso: criterio arquitecto (CA).
   - Jardín exterior: remodelación y útil para exposiciones exteriores y actividades (CA).

- Nave Almacenamiento exterior municipio de Santander.

2. Espacios interiores: Superficies útiles:
    - Muelle de carga/descarga (CA) (imprescindible).
    - Vestíbulo principal (uso público: UP): CA
    - Salas de Exposición (Colección Permanente o Expocolecciones y Exposiciones Temporales) (UP):
        - <u>Edificio Rucabado</u>:
            - Colección Permanente de Arte Moderno en el edificio histórico del MAS de Rucabado (incluye Espacio Génesis) (alturas que permite el edificio de hacia 3,25 cm): 1.900 m2 (ahora, y según el proyecto de rehabilitación aprobado).
            - Exposiciones Temporales Arte Moderno y Contemporáneo (incluye 125 m2 del EspacioMeBAS; para Arte Contemporáneo precisa de altura mínima 4,5-5 metros): 900 m2
            - Sala de Proyecciones: 35 m2
        - <u>Nave J. Martínez</u>: Colección Permanente / Exposiciones Temporales de Arte Contemporáneo y Actual en la Nave J. Martínez (precisa de altura mínima de 4,5-5 metros): toda la nave en su totalidad (suelos de hormigón blanco que aguante todo tipo de obras de gran peso y rodaduras).
    - Oficinas (uso limitado: UL) (10 puestos de trabajo estables y dos más de becarios y prácticas con posibilidad de ampliación)
        - Dirección: 25 m2
        - Salita de Espera: 10 m2
        - Secretaría: 15 m2
        - Subdirección: 20 m2

    - Departamento de Registro: 15 m2
    - Departamento de Conservación: 50 m2
    - Departamento de Restauración (oficina; el taller permanente va por otro lado): 50 m2
    - Departamento de Administración: 100 m2
    - Departamento de Publicaciones / Comunicación / Divulgación: 20 m2
    - Acción Cultural / deacMAS: 20 m2
    - Sala de Reuniones: 35 m2
    - Sala de Investigación / Investigadores: 50 m2
    - Archivo Interno del MAS: 50 m2
    - Aseos oficinas: 15 m2
- Otros ámbitos limitados (UL excepto cuando se indique):
    - Limpieza (incluye su almacén): 12 m2
    - Vigilancia (Vestuario-Taquillas): 15 m2
    - Seguridad (uso restringido: UR): 15 m2
    - Guardarropa: 25 m2
    - Aseos Personal: 12 m2
    - Instalaciones (salas de bombas y climatización, grupos electrógenos, cuarto general de baja tensión, fontanería, almacén, informática, etc.): CA
- Ámbitos sociales (uso público: UP):
    - Salón de Actos/Auditorio (con su cabina de proyección, dos cabinas de traducción simultánea y aseos; ámbito susceptible de ser alquilado luego con conexiones en cada butaca): 275 m2
    - Sala Didáctica: 100 m2
    - Cafetería-Restaurante (incluye su almacén, sus aseos, cocina y vestuario): 150 m2
    - Tienda-Librería (incluye su almacén):75 m2
    - Sala amigosMAS: 50 m2
    - Sala Seminarios: 50 m2

- Biblioteca Especializada del MAS (BEM) (incluye su oficina, zona de lectura-investigación, mediateca-fonoteca): 275 m2
- Archivo MAS: 75 m2
- Aseos públicos (varios puntos): 50 m2
- Vestíbulo, Tránsitos y circulaciones: CA

- Almacenes y Talleres (uso restringido: UR):
    - Taller Permanente de Restauración: 125 m2
    - Plató Fotográfico (en exposiciones si bien también de uso de la colección): 25 m2.
    - Almacén Pintura y otros gran formato: 400 m2 (si se consigue una nave exterior para almacenes del MAS, estas superficies variarían; no obstante, son necesarias para que la más importante obra esté almacenada en el propio edificio, precisando la mitad de los espacios requeridos en la mitad).
    - Almacén formatos medio/pequeño : 200 m2
    - Almacén Escultura: 200 m2
    - Almacén Fotografía: 100 m2
    - Almacén Obras Papel: 75 m2
    - Almacén Nuevas Tecnologías: 25 m2
    - Almacén Iluminación y otros: 25 m2
    - Almacén Peanas/Vitrinas: 75 m2
    - Almacén Ediciones MAS: 50 m2
    - Almacén Biblioteca MAS: 150 m2
    - Herramientas y Mantenimiento: 15 m2
    - Almacén varios: 20 m2
    - Ámbito de Recepción de Obras Exposiciones / Almacén de Obras Exposiciones : 75 m2
    - Nave de almacenamiento externo en el municipio de Santander.

3. Contenido MAS.

a. Colección del MAS.

La apreciable e importante colección del MAS es lo primero que hay que poner en valor, cosa que no se puede hacer por falta de espacio. Es ciertamente grave que hoy no se puedan exponer más de doscientas piezas, como mucho, de la colección del MAS de las más de 2.200 piezas artísticas (de las 845 que tenía en 1990) que el MAS posee en propiedad. La explicación es bien sencilla: el MAS padece una brutal falta de espacio. No hay problema de calidad e interés artístico en cuanto a su colección; no hay problema de cantidad en cuanto al contenido de la misma (aún más si está sumamente enriquecida con los convenios con colecciones); tampoco hay problema por su versatilidad. El problema más poderoso es la falta de espacio. Es decir, de entrada, el MAS debe continuar haciendo colección como uno de los objetivos madre de su trabajo tal y como ha venido haciendo, si bien, precisa de más apoyo presupuestario y de personal.

Efectivamente, el MAS posee una excelente colección cuyo carácter descentralizador es clave, acorde el talento de lo propio, distinguiendo arte clásico –foráneo y testimonial- de un lado, y sobre todo de moderno, contemporáneo y actual, de otro. Y una vez superado desde hace ya un cuarto de siglo el necesario y fundamental cuidado de su talento artístico local y regional donde está enclavado (descentralización), debe seguir creciendo de forma sostenible en lo que ya es, con su carácter nacional e internacional acorde las recientes generaciones (especialmente del nuevo milenio), sin ficciones ilustradas o enciclopédicas. Científicamente, la colección del MAS es bien conocida y catalogada. Veamos de forma sucinta el patrimonio con que se cuenta (MAS) y con el que se puede contar (colecciones).

i. Arte Moderno. Artistas con fondos propios del MAS con los que, si se quisiera, se podrían hacer salas independientes o instalaciones de acuerdo a la cantidad y calidad de los fondos (en todo caso, es preferible la mixtificación y elaboración de discursos, relatos y microrelatos; de todas formas, se plantea como sigue en pos de una clarificación de propiedad de fondos para explicar el contenido que se posee y no esconder así la realidad patrimonial del MAS); además de obra nacional e internacional, y exceptuando casos como los de Goya u Oteiza, destacamos a su vez y a continuación algunos fondos de artistas cántabros relevantes como botón de muestra y como caso de especial descentralización (en el apartado bibliográfico se pueden consultar algunas de las publicaciones/catálogos/ediciones consecuencia de los proyectos e investigaciones del MAS; Vid. asimismo el apartado bibliográfico de la web del MAS):

- Francisco de Goya: Retrato *Fernando VII* y casi un centenar de aguafuertes (*Desastres de la Guerra*…).
- Agustín de Riancho: más de cuarenta óleos y dibujos.
- Otros Realistas decimonónicos finiseculares: importantes fondos con los que también se podría hacer otro ámbito: Casimiro Sáinz, Manuel Salces, Fernando Pérez de Camino, Tomás Campuzano…
- Rogelio de Egusquiza: ámbito con siete óleos y diez grabados.
- Clara Trueba: una decena de obras.
- Francisco Iturrino: cinco óleos (cuatro de ellos excelentes y brillantes) además de aguafuertes y dibujos.
- María Blanchard: siete importantes fondos propios (destaca *Comida en familia*) + depósito *Comulgante* + trabajo en desarrollo acerca de un posible importante depósito de obras.

- José Gutiérrez Solana: dos óleos en propiedad y otro en depósito, además de la treintena de estampas.
- Pancho Cossío; más de veinte obras mayores de todas las épocas.
- Artistas entre 1900-1939: importantes obras de Ricardo Bernardo, Gerardo de Alvear (más de veinte obras), Santiago Ontañón, Antonio Quirós, Justo Colongues, etc.
- Luis Quintanilla Isasi: fondo de unas ochenta pinturas, casi todas ellas inéditas donadas por su hijo, además de dibujos y grabados.
- Antonio Quirós: más de una docena de muy importantes obras de anteguerra y posguerra.
- Artistas 1940-1980: selección de la metamorfosis artística de la región en la época (Eduardo Sanz…).
- Enrique Gran: treintena de importante obra pictórica, destacando la época informalista de los sesenta.
- Manuel G. Raba: cuatro obras importantes.
- Jorge Oteiza: colección del MAS de once piezas.
- Escultura española del siglo XX: importantes obras de Cristino Mallo, Manolo Hugué, Daniel Alegre, Jesús Avecilla…
- Grabado español.
- Martín Sáez: más de cuarenta obras.
- Esteban de la Foz: docena de relevantes pinturas.
- Artistas 1980-2000: Joaquín Martínez Cano, Fernando Bermejo, Juan Uslé, Vicky Civera, Juan Navarro Baldeweg, etc.
- Artistas 2000-: nuevas generaciones nacionales (entre las que se encuentran las de cántabros o residentes en la Autonomía) e internacionales (se recoge en epígrafe particular más adelante).

ii. Arte Contemporáneo y Actual:

1. Instalaciones completas: el MAS posee obras en propiedad que constituyen importantes instalaciones que ocupan una generosa espacialidad (tanto para su exhibición como almacenamiento), citando algunas.

    a. Artistas Cantabria: Concha García, Mabel Arce…
    b. Artistas foráneos: Rosalía Banet (*Fábrica de Conservas*).

2. Fondos de artistas nacionales e internacionales 2000-2017.

Desde 1990 son numerosas las piezas que se han incorporado en propiedad a la colección del MAS, casi siempre vinculadas a la organización de las exposiciones temporales, producciones propias. Son creadores elegidos con criterio descentralizador, transversal, acorde los contextos de la propia colección, de lo que es el museo de autor, del epicentro fernandino de Goya.

De un lado, se trata en definitiva de importantes obras de artistas nacionales e internacionales que antes no tenían sitio en el MAS (hasta 1990 fue casi exclusivamente un museo de contenido local y regional). Pinturas, esculturas, fotografías, obras sonoras, videocreaciones, instalaciones… de George Rousse, Rax Rinnekangas, Daniel & Geo Fuchs, José María Guijarro, Ignasi Aballí, Carlos Aires, Juan Hidalgo, Sergey Bratov, Luis González Palma, Alfredo Jaar, Juan Carlos Robles, Tim White, Caterina Campino, Roland Fisher, Leo Zogmayer, Elena Asins, Miriam Bäkcstrom, Gabriele Basilico, Juan Carlos Bracho, Richard Billinghan, Marta Bernardes, Rui Calçada, Nicola Costantino, Magdalena Correa, Hiraki Sawa, Adrián Ciervo, Bjarjey Olafsdotir, Adrián Melis, Stephan Dean, Baltazar Torres, Tacita Dean, Seo, Tilo Schulz, Salvador Díaz, Cecilia del Val, Nuno Nunes Ferreira, Miguel

Río Branco, Rosalía Banet, Ruth Gómez, Esther Ferrer, Aejandra Freymann, Bárbara Fluxá, Julio Galeote, Santiago Sierra, Thomas Ruff, Susanne Themlitz, Pierre Gonnord, Stephan Huber, Aldo Iacobelli, Paloma Navares, Concha Jerez, Eva Köch, Miki Leal, Cristina Lucas, José Lourenço, Manel Margallef, Florence Vaisberg, etc., etc.

Cuenta además también con la incorporación de importantes obras de artistas cántabros que también se han venido incorporando en propiedad en estos años, también ligado a las exposiciones temporales: Javier Arce, Zaira Rasillo, Majo G. Polanco, Concha García, Daniel R. Martín, Okuda, Juan Carlos Fdez. Izquierdo, Fernando Navarro, José Ramón Sánchez, Martín Sáez, José Aja, Luis Bezeta, Fernando Bermejo, Antonio Mesones, Félix de la Concha, Juan Uslé, Vicky Civera, Vicky Uslé, Ana Díez, Equipo ACAI, Mario Rey, José Gallego, Pedro Palazuelos, Rafael Gutiérrez Colomer, Esteban de la Foz, Xesús Vázquez, Eduardo Gruber, Carlos Sansegundo, Arancha Goyeneche, Juan Navarro Baldeweg, Ángel Izquierdo, José Lamarca, Julio Maruri, José Luis Mazarío, Emilia Trueba, Nacho Zubelzu, Joaquín Martínez Cano, etc., etc. Es decir, se debe seguir en esta línea, incrementado su apuesta con una mejora presupuestaria, es decir, se debe seguir trabajando en esta apuesta novomilenaria tanto cántabra como foránea.

También en lo autóctono, y en el mismo periodo –desde 1990- se han incorporado en propiedad importantes fondos de artistas cántabros históricos, modernos o contemporáneos: Clara Trueba, Francisco Iturrino, Rogelio de Egusquiza, José Gutiérrez Solana, Pancho Cossío, Juan Navarro Baldeweg, Esteban de la Foz, Martín Sáez, Manuel Raba, etc., etc. No hay duda que se deben adquirir o seguir trabajando la donación en propiedad de obras de importantes artistas de la tierra.

Hay otra cuestión importante que también el MAS ha trabajado duramente en estos lustros, como es justamente la de las cesiones y donaciones, lo que también ha permitido asomarse a ser un museo de exclusivo interés local a tener un interés nacional e internacional cuidando a su vez lo propio, como ya se ha dicho. Muchas ofertas de donaciones se han desestimado –antaño, valía todo-; y otras se han acordado aceptarlas, previo estudio. Ello se puede consultar nuevamente en la web. Esta cuestión social y antropológica ha sido y es fundamental para el MAS, constatando la implicación y generosidad de las personas. Se debe seguir fomentando y trabajando esta cuestión y cuidar a todos y cada uno de los benefactores (de unos años a esta parte, todos ellos vienen consignados en el vestíbulo del MAS, con sus nombres y apellidos, en detalle de justicia y reconocimiento).

Es decir, el MAS no ha dejado de hacer colección, de incrementar de forma constante su patrimonio artístico, cuidando su contenido y su propio contexto. En este sentido, la colección del MAS se sigue incrementando de forma continuada y constante, bien alejados de enciclopedismos (esto evidentemente, no tiene ningún sentido en un museo como el MAS, pequeño y periférico), pensando en su contenido y relatos. Consideramos que este trabajo ha de continuarse siempre por sus distintas vías y, naturalmente, siempre mejorándolo con mejores posibilidades, nuevas propuestas e ideas (uno de ellas sería la Fundación MAS).

b. Colecciones Públicas y Privadas.

Como ya se ha explicado, a ello hay que añadir el también muy importante fondo artístico proveniente de las distintas colecciones públicas y privadas con las que el MAS ha suscrito y suscribe convenios específicos para sus depósitos. Cantabria se singulariza por tener un excelente puñado de colecciones de tipo público, público-privado y

privado o particular (más de cuarenta de verdadero interés). De forma habitual, se trabaja con todas ellas especialmente en lo que atañe a la solicitud de obras en préstamo y para cuestiones de tipo científico. Con alguna ya se ha llegado a un acuerdo suscribiendo un convenio. El propósito es llevar a cabo más acuerdos y convenios. En un porcentaje muy amplio, se prevé llegar a acuerdos con casi todas ellas, lo que supone un salto cualitativo y cuantitativo patrimonial muy poderoso. Se citan algunas de las colecciones con las que se pretende llegar a este tipo de acuerdo, de forma similar a como se ha llegado con el coleccionista Jaime Sordo (Colección Los Bragales).

i. Colecciones Públicas: Gobierno de Cantabria / Consejería de Cultura, Universidad de Cantabria, Ayuntamiento de Miengo, Ayuntamiento de Noja, Ayuntamiento de Astillero...

ii. Colecciones Público-Privadas: Fundación Caja Cantabria, Cámara de Comercio, Fundación M. Botín…

iii. Colecciones Particulares (en casi todas, se preserva su identidad por obvio silencio profesional):

1. Arte Clásico: CBD.
2. Arte Moderno: MGF.
3. Arte Contemporáneo: Jaime Sordo/Los Bragales, XFA, AA, RB, VM, CC, RS, VC, RE, GME, CF, BH, AJ, LJ, ARJ, FLJ, PMJ, LMJ, MR, LLJ, etc.

iv. Como no puede ser de otra forma y obviamente, todo esto implica la imperiosa necesidad de contar con más y mayor espacio para poder desarrollar la exposición pública de fondos del MAS y de sus importantes y generosos depósitos artísticos de carácter nacional e internacional.

c. Exposición de la Colección Permanente (expocolecciones).

Ya se ha hecho hincapié en esta cuestión en este PMMAS2018. El MAS, de unos años a esta parte a la hora de presentar sus colecciones ha preferido optar por el sistema transversal como parte de relatos o microrelatos, como modo de explicar o plantear temas o cuestiones y lo lleva haciendo desde 1999. Durante la década de los noventa, y una vez inventariada y catalogada toda la colección, esta se dispuso de forma cronológica, ordenada, horizontal. La cuestión ya estaba agotada, comenzándose otro periodo precisamente en 1999 en pos de otros encuentros.

En 2003 se presentó una nueva expocolección valiente y transversal, con relatos iconográficos e iconológicos que supusieron una gran sorpresa (Vid. Web MAS). Nuevas expocolecciones se sucedieron en 2011 y 2013. Dados los contextos y colecciones, el MAS tenía claro por dónde derrotar y caminar, de forma transversal, valorando el talento propio, incardinándolo en el resto de España y en el internacional que se fueron haciendo hueco desde 1990, antaño inexistente. En forma también de exposiciones y expocolecciones, el MAS tiene planteados multitud de discursos a través de los cuales poder relacionar artística y documentalmente sus fondos, acorde los nuevos paradigmas y la propia historia y crónica local y autonómica en muchos casos. Es más, la futura edición de la Colección del MAS así se ha planteado, siendo todo trasladable a la presentación de las colecciones, de acuerdo a capítulos y temas, incluso interrelacionables, estando desarrollados, como uno de los muchos ejemplos posibles de trabajo, con la colección o desde la colección:

i. Temas Iconográficos de presentación de la colección del MAS: Espacio Cecilia, espacio Poesía, Espacio Cine, Espacio Conflicto, Espacio Interior, Espacio Exterior, Espacio Agua, Espacio Urbe, Espacio Hombre, Espacio Mujer, Espacio Hombre, Espacio Cuarta

Dimensión, Espacio Infantil, Espacio Simbólico, Espacio Abstracto, Espacio Bodegón, Espacio Poder, Espacio Retrato, Espacio Literario, Espacio MAS, Espacio Trascendido, Espacio Alquímico, Espacio Fotografía, Espacio Génesis, EspacioMeBAS…

ii. Temas: Rupestre/Moderno/Contemporáneo, Naturalismo/Realismo, Cultismo/Simbolismo, Institucionalismo (biblioteca, museos…), Vanguardia/Ruptura/Compromiso, Escuela Artes y Oficios, Madrid y Oficialismo, República, Guerra Civil, Cossianos, Oficialismo Franquista, Posguerra, Falangismo, Anacronismos, Exiliados y Trasterrados, Altamira, Transformadores y París, Tecnocracia Artística 60-70, Transición Democrática, Profesionalización 80, Boom 80-90, Entremilenios, Involución y Franquicia…

d. Exposiciones Temporales.

i. Propósito: se debe seguir trabajando con su actual diversificación (moderno, contemporáneo, actual) y diferentes espacios (temporales, EspacioMeBAS, Espacio Génesis), naturalmente mejorándolo. No olvidemos que es un constante cauce –ha sido *el* constante cauce- de incremento patrimonial con la producciones propias expositivas.

1. Es foco principal de incremento patrimonial en propiedad.

2. Precisa nuevamente de mayor espacialidad (Planta 0 y 2 del MAS, Nave J. Martínez), así como presupuesto.

ii. Proyectos / Propuestas expositivas actuales (en desarrollo o en previsión).

De antemano, se precisa una considerable mejora presupuestaria para poder abordar la mejoría de esta cuestión. Muchas veces se ha

esgrimido la búsqueda de financiación externa para poder desarrollarlo. Esto también se ha experimentado, por el propio MAS y por otras muchas instituciones. Financiadas algunas y puntuales exposiciones, el resultado en general siempre es el mismo: en Cantabria y Santander es muy difícil una *esponsorización* constante y habitual; y las leyes existentes a su vez no sólo no invitan a ello, si no que provocan rechazo. En cualquier caso, a pesar de la muy sobria situación presupuestaria que el MAS ha tenido siempre, ha venido demostrando a su vez que se pueden –así se ha hecho- seguir trabajando proyectos de interés sostenible con su denodado trabajo (hay quien defiende que el MAS es una milonga ya que soluciona económicamente de forma muy sobria sus proyectos, y que justamente esto hace que el razonable apoyo que debería tener sea casi ausente…).

1. El MAS posee una muy generosa relación –decenas y decenas- de proyectos expositivos que se están trabajando o en vías de hacerlo (Kokochka, Blanchard, Realismo en Europa, Iturrino, Colomer, Avecilla, Baltazar Torres, Senén Ubiña, Mazarío, Caeiro, Calçada, Gilmore, Sánchez Castillo, Baldeweg, Uslé, Heartfield, Cembranos, Majo Polanco, Keegan, Ais, etc.), así como temáticas (Escuela de Altamira, Jazz, Campos de Concentración, Grandes Almacenes, etc.).

2. Fundamental es el aspecto científico e investigador de muchas de ellas y que se deben seguir trabajando.

3. Si se contara con mayor espacio y mejor presupuesto, uno de los claros objetivos es llevar a cabo más exposiciones, más numerosas –entre doce y quince anuales- con artistas de nuevas generaciones novomilenarias (EspacioMeBAS: en este punto se incrementaría en número de ellas) y otras de tipo experimental, así como de contenido científico.

4. Además de las anteriores más pequeñas y sostenibles, el MAS desea llevar a cabo entre tres y cuatro grandes exposiciones anuales (una por trimestre), temáticas o de otra índole.

5. Esa mejoría presupuestaria permitiría por otro lado poder contar con comisariados externos así como encargos que siempre son necesarios: esta cuestión es para el MAS asimismo importante, sobre todo para:

   i. Dar continuidad al Programa de Joven Comisariado del MAS ya iniciado.

   ii. Organización de cursos de formación destinados la formación de jóvenes comisarios.

   iii. Dar opción a comisariados externos puntuales y específicos acorde los contenidos del MAS.

   iv. Encargar proyectos y comisariados externos que al MAS le interesan.

e. Fundación MAS.

La Fundación MAS es una de las muchas e importantes novedades a crear para el MAS. Ideas y objetivos generales que enmarcan esta Fundación son:

1. Su objetivo único y exclusivo es la adquisición de obras de arte para el MAS en su propiedad no compartida.

2. Los fondos económicos emanan de las empresas e instituciones que componen el Patronato de esta Fundación MAS (Banco de

Santander, Liberbank, Fundación Botín, Queserías Lafuente, Maderas Álvarez, Teka…).

3. Fundamental es que toda adquisición de obras de arte lo sea únicamente a propuesta del propio MAS.

4. Ejemplo de una fundación de estas mismas características es la Fundación MACBA. Desde ella y a través de ella, se debe implementar y trabajar su creación y desarrollo, la de la Fundación MAS, tomándola por espejo, desde sus estatutos a su total funcionamiento.

5. Es importante recordar que, salvo uno o dos años en la más que centenaria existencia del museo, el MAS no ha tenido partida presupuestaria para la adquisición de obras de arte, lo que es sencillamente muy llamativo y que naturalmente se debe corregir.

6. El constante y continuado crecimiento en propiedad de su colección se ha venido haciendo un gran esfuerzo, siempre vinculado a los proyectos expositivos y, por decirlo de alguna manera, “buscándose la vida” (en el último cuarto de siglo casi se ha triplicado la colección artística del MAS en propiedad).

4. Ampliación MAS / Personal.

Si clave es la ampliación y crecimiento espacial, lo mismo cabe decir del crecimiento del equipo de personal, también clave en el desarrollo normal del MAS. Se recoge en este PMMAS2018 las necesidades de este apartado, de sus departamentos y de su mixtificación conceptual (fijos y contratados).

5. Ampliación MAS / Presupuesto.

Lo mismo cabe decir de este apartado. El MAS ha estado trabajando más allá de *al filo de lo imposible* y no es engreimiento decir que lo conseguido en estos años, tanto en el crecimiento patrimonial como en los proyectos expositivos organizados, casi siempre producciones propias y de muy cuidados contenidos, es ciertamente positivo. No es vanidad tampoco decir que el MAS, comparado a otros pequeños museos periféricos españoles, destaca por su vida, siempre viva y actual, a pesar de los perfiles de escasez espaciales, presupuestarios y de personal con que ha contado. Sólo recordar qué era el museo de Santander en 1989 desde todos los puntos de vista –algo abandonado, que no interesaba, que ni siquiera era museo- y cómo era tratado, bastaría para valorar su metamorfosis, necesaria y obligada por otra parte.

La presupuestaria se trata de otro tipo de ampliación, imprescindible, haciéndolo de forma sostenible (buenas pruebas de ello ha dado y da), exprimiendo al máximo sus recursos. Pero hora es de tener ya un presupuesto mínimo, lo que al margen del mantenimiento y nóminas, se debe concretar en lo que respecta a la colección, a las exposiciones, a las actividades, a las adquisiciones de obra. No puede ser que se cuente con unos 25.000 euros anuales para llevar a cabo todo ello –producciones expositivas y actividades-, siendo como es un milagro, pero impropio de lo que tiene que ser el MAS, dotándolo de un obvio mayor presupuesto (Colección: 20.000 euros. Exposiciones: 200.000 euros. Actividades: 40.000 euros. deacMAS: 60.000 euros. Adquisiciones: 50.000 euros, etc.).

6. MAS.

Es el momento, pues, de apoyar lo propio. Es magnífico ver cómo Santander sigue evolucionando –que no transformándose- en materia cultural. El CAB (Centro de Arte Botín) ya es una realidad y esperanzador es contar con el MNCARS en donde se incardinará el AL.

Pero es igualmente importante y necesario que exista ya una decidida voluntad política de que el MAS, y por ende la BM, tengan una solución que se hace

imprescindible y que no es otra cosa que apoyar lo propio cuando lo propio vale la pena, como así es. Si a ello se le añade la definitiva solución del MUPAC, ya tendríamos un Santander con una oferta diferenciadora y especialmente atractiva.

Hora es, pues, de que tras esa visible voluntad política y su liderazgo, se materialice el proyecto que, por otra parte no es ni complejo ni económicamente insostenible comparado con otros proyectos. El PMMAS2018 es un claro proyecto sostenible y real de solucionar dos importantes equipamientos institucionales santanderinos -la Biblioteca Municipal y, en lo que a nosotros nos atañe, el MAS- y ponerlos en el lugar que les corresponde de una vez. La historia seguirá siendo interminable, porque interminable es la vida creciente y activa de todo museo que se precie, grande o pequeño. Pero no es suficiente cuidar lo que es espectacular, lo que es espectáculo. La inteligencia de los pueblos y sociedades pasa por cuidar lo propio, valorándolo en su justa medida, valorando su talento –que en este caso es ciertamente importante-, para, a su vez, incardinarlo en el resto.

Bibliografía

(selección)

Bibliografía (selección)

a) Bibliografía Museología / Museografía

Theodor W. ADORNO: *Teoría estética.* Akal. Madrid, 2004.
-: *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Akal. Madrid, 2005.
Giorgio AGAMBEN: *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Pre-Textos. Valencia, 2006.
Luis ALONSO FERNÁNDEZ: *Museos y Museología, dinamizadores de la cultura de nuestro tiempo.* 2 vols. Universidad Complutense. Madrid, 1988.
-: *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo.* Istmo. Madrid, 1993.
Pablo ÁLVAREZ DOMÍNGUEZ: *Los museos pedagógicos en España*. Trea. Gijón, 2016.
Philippe ARIÉS y Georges BUBY: *Historia de la vida privada*. Taurus. Madrid, 2000.
Marc AUGÉ: *Los "no-lugares", espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad.* Gedisa. Barcelona, 1997.
Rafael AZUAR RUIZ: *Museos, arqueología, democracia y crisis*. Trea. Gijón, 2013.
Gaston BACHELARD: *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1975.
María Luisa BELLIDO (Ed.): *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista.* Trea. Gijón, 2007.
María Luisa BELLIDO GANT: *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Trea. Gijón, 2011.
Ana BENÍTEZ RAMOS: *Manual para la seguridad en almacenes de museos.*Trea. Gijón, 2017.
María BOLAÑOS: *Historia de los msueos en España.* Trea. Gijón, 2008.
Michael BELCHER: *Organización y diseño de exposiciones. Su relación con el museo.* Trea. Gijón, 1997.
Harold BLOOM: *La ansiedad de la influencia*. Trotta. Madrid, 2009.
María BOLAÑOS: *Historia de los museos en España*. Trea. Gijón, 1997.
-(Ed.): *La memoria del mundo. Cien años der museología 1900-2000.* Trea. Gijón, 2002.
Pierre BORDIEU y Alain DARBEL: *El amor al arte: los museos europeos y su público.* Paidós. Barcelona, 2003.
Jorge de BUEN UNNA: *Diseño, comunicación y neurociencias*. Trea. Gijón, 2013.
G. Ellis BURCAW: *Introduction to Museum Work*.Nashville, 1990.
Roser CALAF MASACHS, Olaia FONTALS MERILLAS y Arabela FERNÁNDEZ: *Arte pata todos. Miradas para enseñar y aprender el patrimonio.* Trea. Gijón, 2003.
Roser CALAF MASACHS, Olaia FONTALS MERILLAS y Rosa Eva VALLE: *Museos de arte y educación.* Trea. Gijón, 2007.
Roser CALAF MASACHS, Miguel Ángel SUÁREZ SUÁREZ y Sué GUTIÉRREZ BERCIANO: *La evaluación de la acción cultural en museos.* Trea. Gijón, 2015.
Roser CALAF MASACHS y Miguel Ángel SUÁREZ SUÁREZ: *Acción educativa en museos: su calidad desde la evaluación educativa.* Trea. Gijón, 2016.
Isabel CARRILLO FLORES, Eulalia COLLDELLDEMONT PUJADAS, Jordi MARTÍ FREIXAS y Jacint TORRENT BUXÓ: Los museos pedagógicos y la proyección cívica del patrimonio educativo. Trea. Gijón, 2011.
Jean CLAIR: *Malestar en los museos.* Trea. Gijón, 2011.
James CLIFFORD: *Dilemas de la cultura: antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Gedisa. Barcelona, 1995.
Laia COMA QUINTANA y Joan SANTACANA I MESTRE: *Ciudad educadora y patrimonio. Cookbook of heritage.* Trea. Gijón, 2010.

José María CUENCA LÓPEZ y Myríam J. MARTÍN CÁCERES: *Manual para el desarrollo de proyectos educativos de museos.* Trea. Gijón, 2014.
Arthur DANTO: *La transfiguración del lugar común: una filosofía del arte.* Paidós. Barcelona, 2002.
Bernard DELOCHE: *El museo virtual.* Trea. Gijón, 2003.
John DEWEY: *El arte como experiencia*. Paidós. Barcelona, 2008.
Ignacio DÍAZ BALERDI (Coord.): *Miscelánea Museológica*. Universidad País Vasco. Bilbao, 1994.
-: *La memoria fragmentada: el museo y sus paradojas.* Trea. Gijón, 2008.
Carmen DÍEZ CARRERA: *La biblioteca digital.* Trea. Gijón, 2013.
Uberto ECO e Isabella PEZZINI: *El Museo.* Casimiro Libros. Madrid, 2014.
Terry EAGLETON: *La estética como ideología*. Trotta. Madrid, 2006.
Antonio ESPINOSA RUIZ y Carmina BONMATÍ LLEDO: *Manual de accesibilidad e inclusión en museos y lugares del patrimonio cultural y natural*. Trea. Gijón, 2014.
Olaia FONTAL MERILLAS, Silvia GARCÍA CEBALLOS y Álex IBÁÑEZ ETXEBERRÍA: *Educación y patrimonio: visiones caleidoscópicas*. Trea. Gijón, 2015.
Zoel FORNIÉS MATÍAS: *La climatización de los depósitos de archivos, bibliotecas y museos como métodos de conservación*. Trea. Gijón, 2011.
FUNDACIÓN KALEIDOS: *Proximidad, participación y ciudadanía. Proximidad en el ámbito local.* Trea. Gijón, 2011.
Hans-Georg GADAMER: *Verdad y método*. Sígueme. Salamanca, 1994.
Juan Antonio GAYA NUÑO: *Historía y guía de los museos de España.* Espasa-Calpe. Madrid, 1969.
Javier GÓMEZ MARTÍNEZ: *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos.*Trea. Gijón, 2006.
-: *Museografía al filo del milenio. Tendencias y recurrencias.* Trea. Gijón, 2016.
Ana María GUASCH:
Andrés GUTÍERREZ USILLOS: *Museología y documentación. Criterios para la definición de un proyecto de documentación en museos.* Trea. Gijón, 2010.
-: *Manual práctico de museos.* Trea. Gijón, 2012.
ICOM: *Statutes.* International Council of Museums. París, 1974.
Francisca HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ: *El museo como espacio de comunicación*. Trea. Gijón, 1998.
-: *El patrimonio cultural: la memoria recuperada.* Trea. Gijón, 2002.
-: *Planteamientos teóricos de la museología.* Trea. Gijón, 2006.
Antonio HEREDIA HERRERA: *¿Qué es un archivo?* Trea. Gijón, 2007.
Francisca HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ: *El museo como espacio de comunicación.* Trea. Gijón, 2011.
María Luisa HERRERA: *El museo en la educación.* Index. Madrid/Barcelona, 1971.
Eilean HOOPER-GRENHILL: *Los msueos y sus visitantes.* Trea. Gijón, 1998.
María Dolores JIMÉNEZ-BLANCO: *Arte y Estado en la España del siglo XX*. Alianza. Madrid, 1989.
-: *Una historia del museo en nueve conceptos.* Cátedra. Madrid, 2014.
Reyes JIMÉNEZ DE GARNICA: *La conservación preventiva durante la exposición de dibujos y pinturas sobre lienzo*. Trea. Gijón, 2011.
Antoni LAPORTE ROSELLO y Joaquina BOBES GONZÁLEZ: *Manual de tiendas de museos.* Trea. Gijón, 2011.
María Ángeles LAYUNO ROSAS: *Museos de arte contemporáneo en España: del "espacio de las artes" a la arquitectura como arte.* Trea. Gijón, 2004.
Aurora LEÓN: *El museo. Teoría, praxis, utopía.* Cátedra. Madrid, 1978.
Iñaki LÓPEZ DE AGUILETA: *Cultura y ciudad. Manual de política cultural municipal.* Trea. Gijón, 2000.

Jesús Pedro LORENTE: *Los museos de arte contemporáneo. Noción y desarrollo histórico.* Trea. Gijón, 2008.
-: *Manual de historia de la Museología.* Trea. Gijón, 2012.
José Manuel LLUENT RIBALTA: *Expolio y fraude en el arte.* Trea. Gijón, 2013.
Didider MALEUVRE: *Memorias del Museo. Historia, tecnología, arte.* CENDEAC. Murcia, 2012.
Louis MARIN: *Estudios semiológicos: la lectura de la imagen.* Alberto Corazón. Madrid, 1978.
María teresa MARÍN TORRES: *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística.* Trea. Gijón, 2002.
Tània MARTÍNEZ GIL y Joan SANTACANA: *La cultura museística en tiempos difíciles.* Trea. Gijón, 2013.
Santos M. MATEOS RUSILLO, Guillén MARCA FRANCÉS y Oreste ATTARDI COLINA: *La difusión preventiva del patrimonio cultural*. Trea. Gijón, 2016.
Marta MARTOS MOLINA: *Herramientas para la gestión turística del patrimonio cultural*. Trea. Gijón, 2016.
José Luis MARZO y Patricia MAYAYO: *Arte en España (1939-2015) ideas, prácticas, políticas.* Cátedra. Madrid, 2015.
Santos M. MATEOS RUSILLO: *Manual de comunicación para museos y atractivos patrimoniales.* Trea. Gijón, 2012.
Jordi MESTRE I VERGÉS: *Identificación y conservación de fotografías*. Trea. Gijón, 2014.
Sebastían MOLINA PICHE: *Identidad, ciudadanía y patrimonio. Educación histórica para el siglo XXI.* Trea. Gijón, 2017.
Kevin MOORE (Ed.): *La gestión del museo.* Trea. Gijón, 1998.
Ait MORENO: *Aportaciones a la historia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1979-1994.* http://eprints.ucm.es/10858/T31873.pdf
Jordi MOYA BARINGO: *La iluminación de las exposiciones temporales*. Trea. Gijón, 2015.
Neus MOYANO: *La climatización e iluminación de la sala durante la exposición de obras de arte.* Trea. Gijón, 2011.
José ORTEGA Y GASSET: *La deshumanizacvión del arte y otros ensayos de estéticas.* Alianza. Madrid, 2009.
Otto PÄCHT: *Metodología*. Lainanza. Madrid,
Sandra PEÑA HARO: *La conservación preventiva durante la exposición de fotografía*. Trea. Gijón, 2014.
Luis PEÑUELAS (Ed.): *Manual jurídico de los museos. Cuestiones prácticas*. Diputación de Barcelona. Madrid/Barcelona, 1998.
Elosísa PÉREZ SANTOS: *Estudio de visitantes en museos. Metodología y aplicaciones.* Trea. Gijón, 2000.
Francisco PÉREZ VALENCIA: *Manual de la exposición sensitiva y emocional*. Trea. Gijón, 2012.
Paco PÉREZ VALENCIA: *La insurrección expositiva. Cuando el montaje de exposiciones es creativo y divertido. Cuando la exposición se convierte en una herramienta subversiva.* Trea. Gijón, 2007.
-: *Tener un buen plan.* Trea. Gijón, 2010.
Paco PÉREZ VALENCIA y Arnaldo BASADONA ANDÚJAR: *Joven Museografía. La exposición autoportante.* Trea. Gijón, 2011.
Juan José PRIETO GUTIÉRREZ: *Plan de seguridad en bibliotecas. La protección del patrimonio documental.* Trea. Gijón, 2014.
Marcel PROUST: *En busca del tiempo perdido*. Lumen. Barcelona, 2010.
Tomás RABADÁN RETORTILLO: *Delitos contra el patrimonio histórico. Metodología policial.* Trea. Gijón, 2014.

Manuel RAMOS LIZANA: *El turismo cultural. Los museos y su planificación.* Trea. Gijón, 2007.
Selma REUBEN HOLDO: *Más allá del Prado: museos e identidad en la España democrática.* Akal. Madrid, 2002.
REVISTAS / PUBLICACIONES PERIÓDICAS:
- *Anabad.* Madrid.
- *Anales*. París, ICOM/UNESCO.
- Bulletin du Laboratoire du Musée du Louvre. París.
- *Curator*. Nueva York.
- *ICOM News / Nouvelles de l´ICOM / Noticias del ICOM.* París.
- *Mouseion*. UNESCO. París.
- *Museo*. Revista de la Asociación profesional de Museólogos de España. Madrid.
- *Museum*. UNESCO. París.
Carolina RIBERA ESPLUGAS: *Las vitrinas como medio de protección de las obras de arte.* Trea. Gijón, 2010.
Juan Carlos RICO (coord.): *¿Cómo se cuelga un cuadro virtual? Las exposiciones en la era virtual.* Trea. Gijón, 2009.
Juan Carlos RICO NIETO: *La difícil supervivencia de los museos.* Trea. Gijón, 2003.
Juan Carlos RICO NIETO (coord.): *La caja de cristal: un nuevo modelo de museo.* Trea. Gijón, 2008.
Elena ROSERAS CALCEDO: *Los servicios de información y documerntación en el marco de la cultura y el arte contemporáneo.* Trea. Gijón, 2008.
-: *Gestión de la innovación y nuevas estrategias de investigación y difusión del fondo documental artístico.* Trea. Gijón, 2012.
Mikel ROTAECHE Y GONZÁLEZ DE UBIETA: *Museología y conservación de arte contemporáneo: un conflicto de interesas.* Trea. Gijón, 2016.
Miquel SABATÉ NAVARRO y Roser GORT RIERA: *Museo y comunidad. Un museo para todos los públicos.* Trea. Gijón, 2011.
Fernando de SALAS LÓPEZ: *El museo, cultura para todos.* Ministerio de Cultura. Madrid, 1980.
Antonia SALVADOR BENÍTEZ (coord.): *Patrimonio fotográfico. De la visibilidad a la gestión.* Trea. Gijón, 2015.
Joan SANTACANA I MESTRE y Laia COMA QUINTANA: *M-learning y la educación patrimonial.* Trea. Gijón, 2014.
Joan SANTACANA MESTRE y Francesc Xavier HERNÁNDEZ CARDONA: *Museología crítica.* Trea. Gijón, 2006.
Joan SANTACANA I MESTRE y Nayra LLONCH MOLINA*: Museo local: la cenicienta de la cultura.* Trea. Gijón, 2008.
-: *Manual de didáctica del objeto en el museo.* Trea. Gijón, 2012.
-: *El patrimonio cultural inmaterial y su didáctica*. Trea. Gijón, 2016.
Joan SANTACANA I MESTRE y Carolina MARTÍN PIÑOL: *Manual de museografía interactiva.* Trea. Gijón, 2016.
Sonio SANTOS GÓMEZ: *La conservación del arte contemporáneo. Criterios y metodologías de actuación en obras configuradas con nuevos materiales.* Trea. Gijón, 2017.
Ronald SCHAER: *L´Invention des musées*. Gallimard. París, 1993.
Pilar SEDANO ESPÍN: *Función y gestión del departamento de conservación en dos grandes museos: Museo Nacional del Prado y Museo Nacional Reina Sofía.* Trea. Gijón, 2011.
Javier SERRANO MARTÍNEZ: *Ciencia + Tecnología + Sociedad + Museo = Cómo conseguir que el futuro se parezca a lo que nosotros esperamos.* Trea. Gijón, 2013.
Joan SIBINA TOMÀS: *Manual del espejo como recurso museográfico.* Trea. Gijón, 2012.

Inmaculada SOCÍAS BATET y Dimitra GKOZGKOU: *Agentes, marchantes y traficantes de arte (1850-1950).* Trea. Gijón, 2012.
Ferrán URGEL PLAZA: *Manual de estudios de público de museos.* Trea. Gijón, 2014.
María del Carmen VALDÉS SAGÜÉS: *La difusión cultural en el museo. Servicios destinados al gran público.* Trea. Gijón, 1999.
Peter VERGO (ED.): *The New Museology*. London, 1989.
Francisco Javier ZUBIAUR CARREÑO: *Curso de Museología*. Trea. Gijón, 2004.

(En relación a cuestiones de Patrimonio, existe copiosa Bilbiografía, Leyes, Actas, recomendaciones, etc., que se puede resumir o quedar compendiadas en importantes estudios que se pueden adjuntar).

b) Bibliografía Arte Cantabria.

AA.VV. (POLO SÁNCHEZ, J.J./ARAMBURU-ZABALA, M.A./CARRETERO REBÉS, S./CABIECES IBARRONDO, V./GUTIÉRREZ DOMÍNGUEZ, C./LARRIBA NARANJO, L.F./RAMOS TORRE, Mª N./HERNÁNDEZ GARCÍA, J.A.): *Guía del Arte en Cantabria*; Diputación Regional de Cantabria; Santander, 1988.
AA.VV.: *Santoña. Pinacoteca Municipal*. Ayuntamiento de Santoña y Consejería de Cultura y Deporte, Santander, 1997
AA.VV.: *Gloria Torner*. Santander, 1999.
AA.VV.: *Fernando Bermejo. From Me To You 1974-2000.* Caja Cantabria/Obra Social, Santander, 2001.
ALONSO FERNÁNDEZ, L.: *J. Solana. Exposición-Homenaje. Estudio y catalogación de su obra*. Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1985.
ALONSO LAZA, M.: "Relaciones entre la pintura valenciana y la pintura cántabra durante los siglos XIX y XX". *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, 1993, pp. 569-574.
ALONSO LAZA, M.: "El Costumbrismo montañés en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1876-1910). *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LIII, 1993, pp. 121-154.
ALONSO LAZA, M.: *Lino Casimiro Iborra, pintor (1858-1935)*. Ayuntamiento de Santoña, Santander, 1994.
ALONSO LAZA, Manuela: *Cantabria en la pintura española de fin de siglo. Pintores y temas cántabros en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1876-1910)*, Ayuntamiento de Santander; Santander, 1995.
ARCE, M.: *Ángel de la Hoz. Fotógrafo*. Caja Cantabria, Santander, 1993.
ARCE, M, CARRETERO REBÉS, S., ÁLVAREZ CAREAGA, M.: *Colección de arte del Parlamento de Cantabria*. Parlamento de Cantabria, Santander, 2002.
ARIAS DE COSSÍO, A. Mª: *Pedro Sobrado*. Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Santander, Santander, 1999.
BARNATÁN, M.R.: *Las metáforas de Eduardo Sanz*. Madrid, 1976.
BEDIA CASANUEVA, D., RODRÍGUEZ ALCALDE, L., y ZAMANILLO PERAL, F.: *La idea en el arte. Fondos para una colección de arte contemporáneo. Centro Cultural Caja Cantabria*, Caja Cantabria, Obra Social y Cultural, Santander, 1993.
CÁMARA, J.: *Ciuco Gutiérrez 1983-2001*. Museo de Bellas Artes de Santander, Santander, 2002.
CAMPOY, A. M.: *María Blanchard*, Madrid, 1981.
CARANCI, C. y RODRÍGUEZ ALCALDE, L.: *Fernando Sáez*. Museo de Bellas Artes, Santander, 1996.
CARRETERO REBÉS, S.: *Guía del Museo de Bellas Artes de Santander*. Museo de Bellas Artes, Santander, 1993.

CARRETERO REBÉS, S.: *Pancho Cossío (1894-1970). Colección del Museo de Bellas Artes de Santander*. Museo de Bellas Artes, Santander, 1994.
CARRETERO REBÉS, S.: *Pintura en Cantabria (1875-1975). Selección de la colección del Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander, 1995.
CARRETERO REBÉS, S.: "Artes Plásticas. Regionalistas, cosmopolitas y eclécticos"; en *La Revista de Cantabria* de Caja Cantabria, n. 91, especial *Cien años con Cantabria*
de abril-junio de 1998; Santander, 1998; pp. 75-83.
CARRETERO REBÉS, S.: "Obras inéditas y desconocidas de anteguerra de Antonio Quirós". *Trasdós*, n. 1, 1999, pp. 55-61.
CARRETERO REBÉS, S. y BEDIA CASANUEVA, D.: *Agustín de Riancho (1841-1929)*. Museo de Bellas Artes de Santander; Santander, 1997.
CARRETERO REBÉS, S., BEDIA CASANUEVA, D. y BARÓN THAIDIGSMANN, J.: *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*. Museo de Bellas Artes de Santander-Fundación M. Botín, Santander, 1995.
CARRETERO REBÉS, S. y DÍAZ LÓPEZ, J.: *La pintura de Cantabria en la modernidad (1919-1957)*. Museo de Bellas Artes de Santander, Santander, 1998.
CARRETERO REBÉS, S. y GARCÍA GARCÍA, C.: *Martín Sáez (1923-1989)*. Museo de Bellas Artes, Santander, 1992.
CARRETERO REBÉS, S., GARCÍA GARCÍA, C., POOLE QUINTANA, B. y PORTILLA ARROYO, I.: *Antonio Quirós (1912-1984)*. Museo de Bellas Artes de Santander, Santander, 1999.
CARRETERO REBÉS, S. y GONZÁLEZ SANTOS, C.: *Enrique Gran*. Museo de Bellas Artes, Santander, 1992.
CARRETERO REBÉS, S. y JOOS, P.: *Francisco Iturrino (1864-1924)*. Museo Nicanor Piñole, Gijón, 1999.
CARRETERO REBÉS, S. y ZAMANILLO PERAL, F.: *Fernando Bermejo. El Jardín de Paz*. Museo de Bellas Artes, Santander, 2003.
CATÁLOGO: *Pintores de Cantabria*. Asamblea regional de Cantabria, Santander, 1987.
CATÁLOGO: *Un Siglo desde el Ateneo*. Ateneo de Santander, Santander, 1989.
CATÁLOGO: *Luz de Alvear*. Tabacalera, Madrid, 1990.
CATÁLOGO: *What a Wonderful World!*. Caja Cantabria, Obra Social, Santander, 1996.
CATÁLOGO: *Jesús Avecilla*. Catálogo de exposición del Puerto de Santander-Consejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria, Santander, 1997.
CATÁLOGO: *Concha García. Arancha Goyeneche. Chelo Matesanz. Emilia Trueba*. Caja Cantabria, Obra Social y Cultural, Santander, 1997.
CATÁLOGO: *Men and Women*. Caja Cantabria, Obra Social, Santander, 1997.
CATÁLOGO: *Pilar Cossío. Juissance*. Santander, 1998.
CATÁLOGO: *In Out En la Frontera*. Caja Cantabria, Obra Social, Santander, 1998.
CATÁLOGO: *Colección Norte de Arte Contemporáneo*. Consejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria, Santander, 1999.
CATÁLOGO: *El Puente de la Visión. Primavera 1999. Pedro Carrera, Luis López Lejardi, Mario Rey*, Museo de Bellas Artes de Santander, Santander, 1999.
CATÁLOGO: *Urbi et Orbe*. Caja Cantabria, Obra Social, Santander, 1999.
CATÁLOGO: *Colección Norte de Arte Contemporáneo. Últimas adquisiciones*, Consejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria, Santander, 2000.
CATÁLOGO: *El Puente de la Visión 4. Javier Arce, Nacho Zubelzu*, Museo de Bellas Artes de Santander, Santander, 2000.
CATÁLOGO: *José Gallego. El sueño de las manos*. Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, Santander, 2000.
CATÁLOGO: *Solsticio*. Ayuntamiento de Torrelavega, Santander, 2000.

CATÁLOGO: *El Puente de la Visión 5. José Aja, Daniel R. Martín*, Museo de Bellas Artes de Santander, Santander, 2001.
CATÁLOGO: *Esteban de la Foz*. Gobierno de Cantabria/Consejería de Cultura, Turismo y Deporte y Ayuntamiento de El Astillero, Santander, 2001.
CATALUÑA, J., FUENTES, L., TOCA, Á. y VEÑÁZQUEZ, E.: *El Mayor Grabado Del Mundo*. Caja Cantabria, Obra Social y Cultural, Santander s/f.
DÍAZ, J.: "Daniel Alegre, El Escultor"; *Historias de Cantabria*, n. 1, 1992.
DÍAZ LÓPEZ, J.: "Sociedad, Arte y Cultura en Cantabria (1940-1995)"; en *De la Montaña a Cantabria. La construcción de una Comunidad Autónoma* de VV.AA. (Eds. A. MOURE ROMANILLO y M. SUÁREZ CORTINA); Universidad de Cantabria; Santander, 1995.
DÍAZ LÓPEZ, J. y ZAMANILLO PERAL, F.: *El Puente de la Visión. Invierno 1996-1997. Emilio González Sáinz, José Luis Mazarío, Antonio Mesones*, Museo de Bellas Artes de Santander, Santander, 1996.
DIEGO, E. de: *Juan Navarro Baldeweg*. Museo de Bellas Artes, Santander, 2001
EALO DE SA, M.: *Gerardo de Alvear: Primer centenario de su nacimiento*, Santander, 1989.
GARCÍA CANTALAPIEDRA, A.: *Desde el borde de la memoria. De Artes y Letras en los años del mediosiglo en Santander*; Librería Estvdio; Santander, 1991.
GARCÍA GARCÍA, C. y POOLE QUINTANA, B.: *Esteban de la Foz*. Museo de Bellas Artes, Santander, 1994.
GONZÁLEZ GARCÍA, A. y PFEIFFER, O.: *Xesús Vázquez. Congelación del Mediterráneo 1984-1988*. Cámara de Comercio, Industria y Navegación de Cantabria, Santander, 1991.
HOZ, Á. de la y MADARIAGA, B.: *Pancho Cossío. El artista y su obra*. Santander, 1987.
IZQUIERDO BARQUÍN, Á. y ELIZALDE RODRÍGUEZ, L.: "José Villalobos Miñor 1908-67. Un escultor cántabro olvidado". *Historias de Cantabria*, n. 6, 1992, pp. 111-132.
JOOS, P., ZUGAZA MIRANDA, M. y BONET, J. M.: *Francisco Iturrino (1864-1924)*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 1996.
LÓPEZ SOBRADO. E.: "Santiago Ontañón, un escenógrafo en el exilio". *Historias de Cantabria*, 2, 1992, pp. 127-155.
LÓPEZ SOBRADO, E.: *Ricardo Bernardo (1897-1940)*. Museo de Bellas Artes de Santander-Ayuntamiento de Medio Cudeyo, Santander, 1997.
LÓPEZ SOBRADO, E.: *Rufino Ceballos. Vida y obra de un pintor*. Ayuntamiento de Camargo, Santander, 1997.
MADARIAGA DE LA CAMPA, B.: *Crónica del Regionalismo en Cantabria*; Ediciones Tantín/Gobierno de Cantabria; Santander, 1986.
MANTECÓN, M. y SALCINES, L. A.: *Artistas de un Siglo. Torrelavega, espacio de creación I*; Grupo de Opinión Quercus; Santander, 1999.
MARCHÁN FIZ, S., ZAMANILLO PERAL, F. y MARTÍNEZ CANO, J.: *Joaquín Martínez Cano. Recieza Portuaria*. Caja Cantabria, Obra Social y Cultural, Santander, 1999.
MARTÍNEZ CEREZO, A.: *La pintura montañesa*, Madrid, 1975.
MARTÍNEZ SAN MIGUEL, A. y FERNÁNDEZ MORAL, S.: *Flavio San Román*. Ayuntamiento de Bárcena de Cicero, Santander, 1989.
MEDINA, Á.: *Ángel Medina*. Museo de Bellas Artes, Santander, 1995.
MORENO RUIZ DE EGUINO, I., JOOS, P., BARAÑANO, K. De, BONET, J. M. y GONZÁLEZ DE DURANA, J.: *Francisco Iturrino*, Kutxa de San Sebastián, San Sebastián, 1996.
POLO SÁNCHEZ, J. J.: "El Patrimonio Artístico"; en *De la Montaña a Cantabria. La construcción de una Comunidad Autónoma* de VV.AA. (Eds. A. MOURE ROMANILLO y M. SUÁREZ CORTINA); Universidad de Cantabria; Santander, 1995.

PORTILLA ARROYO, I.: “Los pintores campurrianos”; en *Cuadernos de Campóo*, Año VI, n. 21, septiembre de 2000; pp. 12-20.
POLO SÁNCHEZ, J.J. y SAZATORNIL RUIZ, I. (Eds.): *Arte en Cantabria. Itinerarios*. Universidad de Cantabria/Aula de Etnografía y Gobierno de Cantabria/Consejería de Educación y Juventud, Santander, 2002.
POWER, K.: *Ciuco Gutiérrez*. Museo de Bellas Artes, Santander, 2002.
RIEGO, B. del y HOZ, Á. de la: *Cien años de fotografía en Cantabria*. Ed. Lunwerg, Barcelona, 1987.
RIEGO, B. del: *La Mirada Cautiva 1. Antonio Aragón. José E. Lamarca. Santiago A. Sagredo*. Museo de Bellas Artes, Santander, 2000.
RODRÍGUEZ, G.: *La escultura en Cantabria. De Daniel Alegre a nuestros días*. Fundación Marcelino Botín, Santander, 2000.
SALAZAR, M. J.: *Luis Quintanilla*. Catálogo Dirección General Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, 1979.
SALAZAR, M. J.: *M. Blanchard*, catálogo Ministerio de Cultura-Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1982.
SALCINES, L. A.: *El arte como comunicación (conversaciones con algunos artistas montañeses actuales)*. Santander, 1977.
SALCINES, L. A.: *Gerardo de Alvear, el pintor de la bahía*, Santander, 1987.
SAZATORNIL RUIZ, L., ALONSO RUIZ, B. y MARTÍN HUÉSCAR, A.: *Vistas y Visiones. Imagen Artística de Santander y su Puerto 1757-1950*. Autoridad Portuaria de Santander, Santander, 1995.
SAZARORNIL RUIZ, L., AULLÓN DE HARO, P., ALONSO LAZA, M., VEGA, J.: *Tomás Campuzano y Aguirre (1857-1934)*. Fundación M. Botín, Santander, 2000.
SIMÓN CABARGA, J.: *Daniel Alegre*; Antología de Escritores y Artistas, n. 13, Santander, 1950.
SIMÓN CABARGA, J.: *Manuel Salces Gutiérrez*; Santander, 1955.
VELÁZQUEZ, E.: *El Grabado en Cantabria*, Tesis Doctoral (en preparación).
ZAMANILLO PERAL, F.: *Museo de Bellas Artes de Santander*, Vitoria, 1981.
ZAMANILLO PERAL, F.: *Manuel G. Raba (1928-1983)*. Fundación Marcelino Botín, Santander, 1995 (con texto de presentación de L. RGUEZ. ALCALDE).
ZAMANILLO PERAL, F.: *25 Años de Pintura en Cantabria (1970-1995)*, Consejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria, Santander, 1996.
ZAMANILLO PERAL, F. y BARÓN THAIDIGSMANN, J.: *Eduardo Gruber. Dibujos y pinturas 1989-99*. Museo de Bellas Artes, Santander, 1999.
ZAMANILLO PERAL, F., CARRETERO REBÉS, S., NAVARRO, M., CLEMENTE, J.L.: *Memoria de un fin de siglo*, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria, Santander, 2001.
ZAMANILLO PERAL, F. Y DÍAZ LÓPEZ, J.: *El Puente de la Visión 2. Invierno 1998. Arancha Goyeneche, Sara Huete, Emilia Trueba*, Museo de Bellas Artes de Santander, Santander, 1998.
ZAMANILLO PERAL, F., NAHAS, D. y NAVARRO, M.: *Juan Uslé. Distancia insalvable*. Museo de Bellas Artes, Santander, 2000.

c) Bibliografía MAS

SIMÓN CABARGA, J.: "Apuntes para la iniciación de la historia de la pintura en La Montaña"; en *XL Aniversario CEM*;, T. II (Santander, 1976).
ZAMANILLO PERAL, F.: *Museo de Bellas Artes de Santander.* Ayuntamiento de Santander. Vitoria, 1981.
CATÁLOGO DE EXPOSICIÓN: *Numismática Medallística Sigilografía.* Museo Municipal de Bellas Artes de Santander. Santander, 1986.

PÉREZ CALZADO, Á. *Origen y desarrollo del Museo Municipal de Santander 1907-1948.* Ayuntamiento de Santander. Santander, 1987.
ARAMBURU-ZABALA, M.A. y POLO SÁNCHEZ, J.J.: "*Aportaciones el estudio de la pintura en Cantabria de los siglos XV al XVIII*", en Revista *Altamira*. T. XLVII (Santander, 1988).
CARRETERO REBÉS, S.: *Guía del Museo de Bellas Artes de Santander.* Museo de Bellas Artes de Santander. Santander, 1993.
ALONSO LAZA, M.: *Cantabria en la pintura española de fin de siglo. Pintores y temas cántabros en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1876-1910)*. Ayuntamiento de Santander. Santander, 1995.
AA.VV. (F. Zamanillo / S. Carretero / M. Navarro / y J. L. Clemente): *Memoria de un fin de siglo.* Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria. Santander, 2001.
CARRETERO REBÉS, S.: “Museos y colecciones. El Museo Municipal de Bellas Artes de Santander”. En *Catálogo del Patrimonio Cultural de Cantabria III. Santander y su entorno* de AA.VV., pp. 437-476. Santander, 2002.
AA.VV. (S. Carretero / B. Poole / e I. Portilla): *¿Sin Límites?* Museo de Bellas Artes de Santander. Santander, 2003.
AA.VV.: *Templo de sueños.* Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria. Santander, 2006.
ARCO DIRECTORIO: *Directorio de Arte Contemporáneo de España.* ARCO. Madrid, 2006.
AA.VV. (S. Carretero / G. Rodríguez / J. Glez. Riancho / y R. Méndez): *colecciónnorte arte contemporáneo*. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria. Santander, 2007.
ZAMANILLO PERAL, F.: "Memoria y metáfora de la nostalgia". Revista *Qvorvm* nº 8. Ayuntamiento de Santander. Santander, 2008.
OLIVARES, R.: *Museos y Centros de Arte Contemporáneo de España.* Exit. Madrid, 2011.
AA.VV. (S. Carretero / A. Álvarez / y A. Riva): *Travesía.* MAS. Santander, 2013 (online).
AA.VV. (S. Carretero / F. Zamanillo / C. García / B. Poole / e I. Portilla): *Diccionario de Artistas Cántabros (1800-2000)* (inédito).
CARRETERO REBÉS, S.: *MAS, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria. Historia. Catálogo Razonado de la obra artística. Inventario de otros fondos* (inédito/TD).
TRASDÓS, revista del MAS: véase su sección fija "La Obra del Museo", con la publicación de artículos referentes a obras concretas.
AA.VV. (S. Carretero, B. Lahoz, I. Portilla, E. Aragoneses, V. Rguez. Hermosa): http://www.museosantandermas.es (colaboradores: P. Celis, A. Álvarez, A. Riva). Ediciones MAS / Relación (Vid.).

Apéndice Documental

DOCUMENTO I

En los 100 Años del Museo de Bellas Artes de Santander.
Memoria y metáfora de la nostalgia.
Fernando Zamanillo Peral
(Artículo publicado en la revista municipal *Quorvm*).

El camino de la vida no tiene retorno, la memoria sí. Al placer de la contemplación le sigue el de la meditación. El tiempo pasado se vuelve metáfora fragmentada. “la memoria es como una larga noche rota, dice Graham Green, mas los fragmentos siguen siendo los fragmentos”. La memoria es el tiempo pasado, me digo y me repito una y otra vez. Los dos son una misma cosa. Y contemplo la casa con el mismo ánimo melancólico y nostálgico con que se expresara Carolina von Günderrode en el libro de Javier García Sánchez: “sé que he perdido mi capacidad de encantar a la gente, si es que alguna vez lo tuve, y de encantarme por nada”. Ahora, el tempo de mi alma es similar al de la Arietta de la Sonata para piano. Op. 111, de Beethoven, “adagio molto semplice e cantabile”, es decir, distendido y sosegado, sereno, porque sé definitivamente que la vida no ofrece segundas vueltas; porque sé que lo hecho hasta ahora es válido y valioso para mí; porque sé que he ido andando con el tempo de cada movimiento del tiempo. Llegó, por fin, el adagio de la meditación en el recuerdo. El principio del final, y miro de frente al futuro. Lo afronto, pienso…

Hace algunos años yo escribía estos pensamientos ciertamente melancólicos que me sirven de mínima introducción a los que se irán desarrollando en adelante. Y hace muchos más, sí, cuando uno tenía bastantes menos, hace veinticuatro concretamente, en 1984, también escribí las reflexiones, más técnicas que nada, que iré detallando sobre nuestro Museo de Bellas Artes en una memoria de museología general, reflexiones que creo son aún actuales y en consecuencia válidas:

Arquitectura museística afuncional.- Un segundo caso atípico es el de los museos que ocupan edificios más o menos antiguos, dignos de ser conservados como monumentos arquitectónicos, pero no concebidos como museos en su proyecto y desarrollo. Aquí su afuncionalidad museística se convierte en una disfuncionalidad que puede provocar como solución final la drástica desmuseologización. Pongo como ejemplo el mismo Museo Municipal de Bellas Artes de Santander, pese a los intentos del Ayuntamiento por actualizarlo y adaptarlo a su función y cometido actuales.

El Museo nace (en su actual edificio) por crecimiento interno y desplazamiento de la institución cultural copartícipe del espacio arquitectónico. Leonardo Rucabado, su arquitecto, proyecta en 1918 el edificio de la Biblioteca Pública y Museo, reservando para éste el piso alto, bajo cubierta, además de una pequeña zona en la planta semisótano, cuyo acceso directo a la calle se abriría fuera de proyecto. El reparto del edificio quedó de esta manera: dos terceras partes para la Biblioteca, con su estructura y forma funcionales típicas, y una tercera parte subdividida en dos, marginales y separadas, además de subsidiaria en los reglamentos de la Comisión Biblioteca y Museo, para éste. Doy por supuesto que se hizo sin una normativa museológica teórica ni aplicada, al no existir en su tiempo en España. En el transcurso de los años el Museo ha ido ganando espacio dentro del edificio a costa del reservado a la Biblioteca (1948 y 1953). Incluso reutilizando la configuración espacial de la misma (salas de lectura de doble altura con balconcillos (años 1979 y 1981), cerrando vanos exteriores para una nueva iluminación artificial, renovada también con el tiempo (años 1948, 1973, 1975, 1979, 1981 y 1983) y reutilizando además, por transformación y modernización, la planta semisótano para sala de exposiciones temporales (año 1973, iluminación cambiada en 1983), gracias al definitivo desplazamiento de la Biblioteca Pública a un edificio contiguo más moderno(9)(*)

En esta historia de adaptación y readaptación nunca se han tenido en cuenta soluciones espaciales y ambientales específicamente museológicas, a no ser las escasamente museográficas decorativas. Por otro lado, y esto es un grave problema en la actualidad, las sucesivas ampliaciones han sido destinadas con exclusividad a salas de exposición objetual,

marginando otros aspectos museísticos que hoy día se hacen necesarios: mayores dimensiones en los almacenes, sala de conferencias permanente, biblioteca, mínimo taller de control objetual y restauración, entrada y accesos convenientemente amplios, zona de gerencia y administración suficientes, por no hablar de la necesidad de ampliación de plantilla de personal museístico, etc. De este modo el crecimiento interno y externo del museo se encuentra en punto muerto, por hallarse ocupada la extensión total del edificio…

No sigo con mi auto citación pues creo que, aunque pudieren seguir siendo actualmente evidentes las carencias y necesidades estructurales y espaciales de nuestro Museo, también son obvios ahora, no obstante, y esto lo subrayo, los continuos avances y logros que en estas y otras materias ha ido consiguiendo a lo largo de los años siguientes a mis anteriores reflexiones la dirección que desde entonces imprime al Museo su actual Director – Conservador Salvador Carretero, subsanando y paliando deficiencias, ampliando instalaciones, creando la deseada biblioteca y el obligado departamento de conservación y restauración de obras de arte, ampliando, dentro de lo que cabe y haciendo encaje de bolillos, el espacio de administración, climatizando el ambiente, controlando los factores de temperatura y humedad relativa, aumentando el personal especializado y el personal de vigilancia, catalogando sus ya considerables fondos artísticos y numismáticos, informatizando y creando bases de datos de todo ello, potenciando el programa de exposiciones con calidad y en colaboración e intercambio con otras instituciones nacionales e internacionales, creando con imaginación y gusto ciclos de conferencias temáticos, que dan entrada a nuevos valores de la crítica y a los mismos artistas vivos, fundando y poniendo en marcha una revista del museo, “Trasdós”, de cualificado contenido, etc. En fin, toda una gran labor, muchas veces oscura o sorda, pero no por ello menos valiosa y digna reconocimiento. Mas, también es obligado decirlo, el museo está al cien por cien de sus posibilidades estructurales, sean espaciales, sean de servicios, y, en consecuencia, absolutamente colapsado, perviviendo yugulado en su sola actividad cultural y de programación de exposiciones, y viéndose obligado a no mostrar la totalidad de su colección, que crece sin descanso a causa del acuerdo de actuación y unión de esfuerzos entre el Ayuntamiento de Santander y el Gobierno de Cantabria, en su Consejería de Cultura, que aporta la ya extensa Colección Norte de Arte Contemporáneo.

Una de las polémicas, si bien muy soterrada, que ha creado esta situación ha sido la conveniencia, oportunidad y validez del proyectado y aún no realizado Museo de Museos, de los arquitectos Tuñón y Mansilla, para el Parque de Las Llamas, en el que nuestro museo se incorporaría junto a otros museos temáticos en un mismo edificio articulado. A parte de no gustarme personalmente ese proyecto y preferir otros que se desecharon en el concurso de ideas, siempre me pareció que por muchas razones, no sólo consuetudinarias, de tradición y antigüedad, razones las menos importantes y menos dignas de tener en cuenta, llevándolo a cabo, se desposeería de tejido cultural el centro de Santander, expulsando al extrarradio una institución fuertemente arraigada en la vida de la ciudad. Y más, cuando se estaba llevando a cabo la rehabilitación del antiguo edificio de la Tabacalera de la calle Marqués de la Hermida para ubicar en él la Biblioteca Pública y el Archivo Regional, quedando a cambio vacía y sin uso una generosa superficie muy factible de ser reutilizada para la función museística en la misma área del actual museo.

Afortunadamente la sensatez se ha impuesto, pues dentro del convenio entre Gobierno de Cantabria y Ayuntamiento para la realización de un nuevo museo regional, se ha anunciado la adquisición de las antiguas naves, más de mil metros cuadrados, de la Imprenta Martínez, que por el Norte limitan con la calle Cisneros y por el Sur con las dependencias del Archivo, con lo cual el futuro espacio del Museo de Bellas Artes será más que suficiente, por la suma de todos ellos, además de las alturas correspondientes. Esperemos también que el proyecto arquitectónico, sea en su parte nueva, sea en la recuperación de los espacios antiguos, se muestre a la altura de nuestras ilusiones y esperanzas. Qué cosa mejor, pues, para celebrar estos cien años que se cumplen ahora, desde aquella fecha de 1908, en que aquel Alcalde Martínez y aquellos generosos coleccionistas que aportaron sus obras de arte tuvieron la gran idea de crear el Museo de Pintura. Para ellos mi reconocimiento y homenaje, sin olvidar a Don José Simón Cabarga, esforzado valedor y custodio de la institución en los difíciles y oscuros años cuarenta hasta la década de los setenta, años que si no hubiera sido por su empeño el

museo habría naufragado. Lo firma uno que mira con cariñosa nostalgia a la casa que lo acogió durante cinco mágicos y hermosos años de su juventud.

Fernando Zamanillo Peral
Ex Director del Museo de Bellas Artes de Santander
Abril de 2008

DOCUMENTO II

El *Fernando VII* de Goya del MAS, una acrópolis interpretativa
El Fernando VII de Francisco de Goya del MAS en el bicentenario de su encargo, una "acrópolis" interpretativa.
Salvador Carretero Rebés
(artículo públicado en la revista *Trasdós*)

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES: *FERNANDO VII* (1814).
Óleo sobre lienzo. 205,1 x 123,4 cm. Sin firmar. Núm. Reg.: 0001. MAS (Cantabria / España). (Texto del folleto de la exposición realizada en el bicentenario del encargo y realización del retrato en 1814, siendo a su vez una síntesis con alguna mejora del artículo de Salvador Carretero Rebés publicado en Trasdós n. 10, 2008, pp. 152-169, donde se recoge la bibliografía y fuentes).

Fernando VII, hijo de Carlos IV y María Luisa de Parma, nació en El Escorial (Madrid) en 1784. Casó cuatro veces. Estando recluido en Francia, a finales de 1813 es reconocido rey de España, regresando a ella el 14 de marzo del año siguiente. El 4 de mayo de 1814 se proclama rey absoluto, derogando y disolviendo las cortes liberales gaditanas siendo anulada su constitución. A partir de ahí, se produce una feroz represión, un ensañamiento, una constante depuración y persecución a los liberales con detenciones y deportaciones, cruel y desmesurada; derogación de la libertad de prensa; restauración de la Inquisición; cierre de universidades, teatros y periódicos; clausura de las diputaciones y ayuntamientos liberales o constitucionales… Su política exterior fue catatónica. Fallece en 1833 reconociendo a su hija primogénita como heredera del trono, la futura Isabel II. Soberano absolutista, personaje de escasos escrúpulos, hombre lleno de rencor, especialmente vengativo, estaba a su vez rodeado de una corte de aduladores mediocres y vividores; nunca contó con ministros capaces. Aprovechó la lucha del pueblo español, la expulsión del invasor francés, para retornar a España, proclamándose rey, instaurando el absolutismo, de férrea pragmática y persecución. La historia siempre le ha juzgado de forma muy negativa, siendo conocido como el Rey Felón. Astuto, traidor, listo y vivo, desconfiado, conspirador, de aficiones mundanas y vulgares, robusto, poco agraciado, enfermizo, formidable fumador, comedor de cantidades ingentes de carne..., "sobresale" por pocas cuestiones como la fundación del Museo del Prado.

En 1814, el Ayuntamiento de Santander encarga "un buen retrato de Fernando 7º" a "un buen Maestro". Se tiene la suerte de que el encargo lo lleve a cabo el propio Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) quien cobra por su realización ocho mil reales de vellón. El retrato tenía como función presidir el salón de sesiones del Ayuntamiento, siendo exhibido en determinadas celebraciones desde la balconada principal del Consistorio (Simón Cabarga 1982: 40 y 60). Con el tiempo, el lienzo pasó al olvido; tanto, que durante muchos años se consideró salido del pincel de un imitador del aragonés. El 30 de octubre de 1948 es trasladado al MAS. Desde ese momento se exhibe en el mismo ámbito junto con la reproducción facsimilar de la documentación del encargo, aceptación y recibo de entrega. La transcripción completa de dicha documentación es la siguiente:

a) Encargo y dictado municipal (sic):

"Se desea saber quanto costará un buen retrato de Fernando 7º para colocar en una dela Consistorial, trabajado por un buen Maestro.
Condiciones.

Ha de ser el lienzo de siete pies de alto con el ancho proporcionado. El retrato deberá ser de frente y de cuerpo entero; el vestido de Coronel de Guardias conlas insignias reales. deberá tener la mano apoyada sobre elpedestal de una estatua de España coronada enlaurel y estarán eneste pedestal el cetro, corona y manto: alpíe unleon con cadenas rotas entre las garras
Eltrabajo de la cabeza ha deser esmerado y se desea muchas semejanzas.
El menor tiempo posible para la execución".

b) Aceptación del encargo (sic):

"Queda enterado el profesor de lo que se pide en este papel, y conformandose con la composicion de dicho retrato y su tamaño no puede hacerlo en menos precio de ocho mil reales de vellón ni en menos tiempo que quince dias despues que le den el aviso.//Francisco de Goya <rúbrica>".

c) Entrega y pago del encargo (sic):

"En cumplimiento del encargo que este Ylustre Ayuntamiento se servio darme he hecho venir de Madrid el retrato de nuestro Rey el Sr Dn. Fernando Septimo. Su coste juntamente con los gastos y el porte, que he pagado ascienden a Reales de vellón 8074. que he recivido en un libramiento de igual cantidad contra el tesorero de esta ciudad. acompañan originales los recivo del Pintor Goya y del arriero conductor Santander 14. de diciembre 1814.

Son Reales de vellón 8074. Juan Nepomuceno de Vial <rúbrica>".

Llegado el encargo a Madrid Goya contesta anotando su precio y que por el tamaño, necesita quince días para pintarlo. Tras ellos se notifica la entrega del lienzo el 14 de diciembre de 1814. Para su realización el Ayuntamiento había dictado unas exactas y concretas condiciones. Parece factible pensar que las autoridades municipales las redacten a partir de la iconografía del retrato de *Carlos IV* (1789) atribuido por Urrea a Bernardo Martínez del Barranco, lienzo también propiedad del MAS (Urrea 1987). En él el rey aparece de cuerpo entero, con un inhabitual atuendo de casaca en naranja, tocado con peluca blanca; le acompaña una figura femenina sedente -alegoría de España-, acomodada sobre un castillo o fortificación que le sirve de pedestal; a la izquierda del monarca se sitúan el cetro y la corona; y, a sus pies y detrás, se ubica un león de fiera y humanizada fisonomía –de cierto aspecto cómico-, y delante dos globos terráqueos y las columnas de Hércules. Se trata de un retrato que entonces gozaba de un gran cariño popular, vitoreado y aclamado cada vez que era mostrado al pueblo desde la balconada municipal en determinadas festividades (Simón Cabarga 1982: 3). Tan querido, que es explicable el hecho de que las autoridades municipales redactasen la iconografía del nuevo retrato real –el de Fernando VII- que les era tan necesario protocolariamente, iconografía que es gemelo al del Carlos IV y que, a la postre, le hará singular.

“Queda enterado el profesor <Goya> de lo que se pide en este papel <encargo municipal> conformandose con la composición”. El propio Goya acepta y asume el dictado iconográfico del ayuntamiento de Santander. Para la realización del retrato se pudo valer de un veloz apunte tomado en 1808 que se conserva en el Musée d`Agen (Francia) según Rincón y Maurer (Rincón 1992: 122. AA.VV. 2008: 228,229) u otro de la Biblioteca Nacional de Madrid, además del tomado para el cuadro de la familia real siendo príncipe. Lo más importante y trascendente es que sigue con fidelidad las pautas iconográficas que le ha marcado el ayuntamiento de Santander. En el retrato del MAS, Fernando VII aparece de cuerpo entero con el uniforme de Coronel de Guardia de Corps, adornado por fajín rojo a la cintura, banda de la Orden de Carlos III, varias condecoraciones (Toisón de Oro, Orden de Carlos III) y el sable reglamentario. El rostro –“ha deser esmerado” (sic)- lo sitúa de medio perfil a la izquierda, sin perder la mirada directa al espectador, con un peinado a la moda de la época, ya sin peluca, desenvuelto y con largas y generosas patillas. Apoya su brazo izquierdo en el pedestal que soporta la alegoría de España coronada de laurel, que emerge, triunfante, arriba a la derecha, como si de una aparición se tratase, semidesnuda, clásica, con los brazos extendidos de constante y hasta socorrido recuerdo (*El tres de mayo de1808*). A los pies de ella y sobre un pedestal pétreo se

sitúan el cetro, la corona y el manto real en rojo y armiño. Sobre éstos se aprecia un enigmático objeto. A los pies del rey se recuesta un león, humilde o humillado –para algunos, fiero y desencajado-, con la cadena que debía atarle entre las garras y diversos eslabones rotos esparcidos por el suelo, algunos de los cuales parece engullir. Es un ejemplo de consistente realismo y madurez en la obra del aragonés: contraste entre la figura del Rey y el resto; vivos y vibrantes rojos, azules y blancos, sabia modulación de los negros, sutiles nacarados, de un lado; y disperso moteado, salpicado de verdes esmeraldas entre generosas manchas sueltas de dorados, de otro, con desenfado en el tratamiento técnico, pleno de frescura y modernidad en su ejecución. La articulación del retratado recuerda de forma inmediata el clasicismo con que Goya se manifiesta, por ejemplo, en su etapa italiana, integrado con la gran modernidad del resto de su escenografía.

Con el paso del tiempo, el lienzo –que presenta forración y una doble línea de cosido que une tres retales de tela verticales posiblemente reaprovechados- ha sufrido varias restauraciones. A propuesta del MAS, la última se lleva a cabo en el taller de restauración del Museo del Prado (Quintanilla y Quintana) entre julio y septiembre de 1994: se realiza una fijación y limpieza generales, junto con la eliminación del repinte negro del fondo. Tras esta acertada restauración han aflorado dos elocuentes desgastes o barridos que arrojan más datos iconográficos. El primero de ellos está ubicado en el brazo izquierdo de la figura alegórica femenina de España, manifestado en la eliminación de un posible cetro de poder o fiel de balanza; el dedo índice aparece un tanto desarticulado y la postura del brazo, sin ese u otro elemento, parece tener una disposición un tanto forzada. El otro desgaste se sitúa sobre la cabeza del Rey y por detrás, como consecuencia del borrado de una hipotética rama de laurel o de manzano a modo de corona portada por la escondida mano derecha de la misma figura alegórica. Estas eliminaciones debieron ser realizadas en un tiempo muy cercano a la entrega del retrato.

En principio, el rey aparece bastante más agraciado de lo que era en realidad, con un registro de elegancia que enlazaría con una relativa idealización, pese al realismo evidente de que hace gala. Está acompañado de varios elementos que aparentemente le vienen a glorificar: además de sus atributos reales, aparece junto con la alegoría de España, una matrona clásica triunfante y generosa, y con el cruel dominador francés vencido a sus pies, tragándose su orgullo y sinrazón, su contradictoria libertad propagandística materializada en los eslabones rotos. Visto así, Fernando VII parece erigirse como un libertador...

Los elementos iconográficos -visibles y borrados-, dan pie a una serie de dudas razonables en su interpretación, posibles alusiones encubiertas, punto clave en la lectura del retrato, posiblemente con el contenido de otros significados más profundos y complejos, a veces divertidos e irónicos, otros más sórdidos y duros, trágicos. Para ello, no se han de perder de vista los distintos hechos acaecidos en España como consecuencia de la llegada del rey ya citados, auténtico golpe de estado basado en una cruel persecución y aplastamiento de todo lo liberal. Goya firma el recibo de cobro del retrato en diciembre de 1814, luego los acontecimientos absolutistas habían tenido lugar meses antes de la solicitud y encargo municipal del retrato. No obstante, también se conoce cómo Goya trataba de eludir cualquier sospecha de "afrancesamiento", aunque en su fuero interno no renunciara a sus ideales, a pesar de las fuertes contradicciones que la actitud de los vecinos franceses le generó.

Retomando el retrato de Fernando VII, se advierte una básica dualidad constante entre distintos elementos que se entrecruzan, dualidad de contrastes y contradicciones, dualidad de identidades e ideas, dualidad de contenidos, dualidad entre partes confrontadas... Las figuras del Rey y de la alegoría de España –un “matrimonio” de difícil acuerdo- están dotadas en origen de dos posibles idénticos atributos, como son la corona de laurel y el cetro. El hecho de que la figura femenina apareciera con un posible cetro -hoy borrado- indicaría que estamos ante la alegoría de la España constitucional y no de la España absolutista, algo por otra parte no nuevo pero de alguna forma corroborado con la eliminación del cetro. Coincidiría, por tanto, con distintas apreciaciones vertidas referente a la figura femenina central de la obra de Goya titulada *España, el Tiempo y la Historia* (1812-1814), perteneciente al Museo de Estocolmo, obra alegórica que también responde a los títulos *La adopción de la Constitución de 1812 por España* así como *El Tiempo, La Verdad y España*: en estos casos, la figura de España, siempre una mujer semidesnuda, porta en su mano derecha un pequeño libro –la Constitución

de 1812- y en la izquierda un cetro. De esta forma, ambas alegorías, las pertenecientes a los lienzos de Estocolmo y Santander, parecen tener directa referencia, cuestión que a su vez se debe emparentar con el boceto del Museo de Boston *La Verdad rescatada por el Tiempo ante la Historia* (c. 1797-1799) –del que existe una sanguina preparatoria en el Museo del Prado- donde la Verdad es una figura femenina desnuda, posteriormente convertida en la alegoría de España en el lienzo sueco... España y Verdad totalmente identificadas en ella. En un habitual caso goyesco, el lienzo santanderino presenta una presunta dualidad: el de una víctima, la España constitucional encarnada en la figura alegórica femenina, la Verdad; y el de un verdugo, la España absolutista encarnada por el retrato del rey, la mentira; dualidad general la de víctima-verdugo que es una constante en la obra de Goya.

La alegoría de España emerge por la parte superior derecha iluminada, transfigurada y resucitada como si fuera una diosa, una Walkiria. Sin duda y de entrada, esta figura la conectamos con las famosas Ángelas de Goya de los frescos de San Antonio de la Florida de Madrid, en todos sus aspectos. En el lienzo de Santander se trata de la aparición de una matrona clásica, con túnica blanca (pureza) en escenografía trascedente y vibrante, siendo ella misma luz compositiva, dotada de una atmósfera mágica, en escala idealista. Se presenta como justa Verdad sonriente y con los senos descubiertos (verdad desnuda), generosa y fecunda (ofrece su néctar sagrado), hasta abandonada, posible instrumento de propagación de la Verdad o Justicia. Parece manifestarse como madre constitucional del pueblo español que gentil, bondadosa y confiada corona al Rey con su mano derecha. La eliminada corona de laurel de Fernando VII llevaría a pensar en un claro arrepentimiento, presencia-ausencia de alegato ideológico ante el execrable absolutismo. Borrada la corona de laurel y borrado el cetro constitucional que ella portaba, el supuesto equilibrio ideológico retorna al retrato.

Parece pertinente e instructivo confrontar esta figura femenina con la obra dibujada y estampada –también pintada- de Goya (Vega 1993: 103-118): las íntimas conexiones entre tal faceta y la pictórica, son obvias, no ya sólo por su disposición de recurrente recuerdo o por el desarrollo puntual de diversos motivos iconográficos, sino también por sus lecturas y contenidos. De partida, Goya se vale de la mujer de perpetuo interés para él para explicar diversas cuestiones que le importaban. En este sentido, interesan las reflexiones de Dérozier (1976: 849-8951) donde la condición femenina es el paradigma de la España heroica, entregada y digna, algo constantemente patente en toda la serie de los *Desastres de la Guerra*. En *¡Qué valor!*, el número 7, se representa el mito zaragozano de Agustina Zaragoza Domenech, la heroína a punto de prender la mecha que dio el más conocido y sonado cañonazo de nuestra historia, apareciendo rodeada de cadáveres. Más revelador es el Desastre número 79 titulado *Murió la Verdad*, en donde una mujer tendida es el centro de la composición, vestida de blanco, con los senos también descubiertos, acompañada por la figura sedente de la Justicia y de otra mujer igualmente semidesnuda que llora tamaña pérdida, entre otros personajes no precisamente queridos. Nueva y no menos trágica dualidad que puede emparentarse con la del retrato santanderino, a pesar de la posible esperanza que se trasluce del siguiente Desastre titulado *Si resucitará?* (sic) donde ella sigue recostada, igualmente semidesnuda, coronada de laurel, estampa quizá escéptica...

Muchos de los dibujos de los conocidos álbumes del Museo del Prado están dedicados a la *Libertad, la Razón y la Justicia* (Álbum C), dibujos que el aragonés realiza en esos años, cuyo contenido demuestran su evidente y continuo compromiso, en donde se entremezclan imágenes que nos muestran la realidad social de su tiempo, así como otras de claro signo simbólico o alegórico. Varios de los dibujos –y también grabados- se vinculan como referencia al retrato santanderino y a su figura alegórica femenina o a ésta y otra posible figura, como es *La Verdad asediada por fuerzas oscuras* (c. 1812-1820), titulada por algunos estudiosos como la *España constitucional asediada por espíritus malignos* o como *Alegoría con una figura radiante acosada por espíritus oscuros*, perpetuándose la constante dualidad que también se contemplan en *Esto es lo verdadero* (con la Verdad simbolizada por una popular mujer coronada de laurel de generosos senos desnudos, acompañada de un hombre de la clase trabajadora), *No hay quien nos desate* (duro dibujo preparatorio para grabado, donde aparece la pugna entre hombre y mujer siendo a su vez atacada ella por un gran pajarraco), *Volaverunt* (dibujo y grabado con el vuelo de una mujer, con los senos descubiertos en el dibujo, alas de mariposa en la cabeza del grabado...), *Sueño de la mentira e inconstancia* (significativo

grabado de una mujer, en donde la verdad y la mentira se identifican, abrazada por el propio artista), *Lux ex Tenebris* (figura femenina coronada de laurel con un libro entre las manos), *Divina Razón no dejes ninguno* (dibujo con una mujer coronada de laurel portando una balanza de justicia y un látigo con que castiga a unos cuervos a sus pies), *Contra el bien general* (extraño ser maligno con alas de murciélago en la cabeza en alusión fernandina), *Las resultas* (con un vampiro cebándose en una mujer tendida)…

Por fin, y nuevamente, volvemos a detenernos en la figura alegórica de España. La forma de disponer el brazo izquierdo, con el codo en ángulo recto, y con el dedo índice justiciero, también nos podría llevar a la hipótesis de pensar en identificarla con Némesis: diosa de la venganza, encargada de ejecutar penas y sanciones a aquellos que viviesen en la desmesura sin limitación propia. La medida, obviamente quedará marcada por la correspondiente del codo, tema ilustrado bien conocido. Por tanto fácilmente ubicable contra la figura monárquica y por encima del retrato. En este sentido, cabría la oportunidad de identificar los objetos borrados como el posible fiel de una balanza en la mano izquierda y una rama de manzano en la derecha. Ello llevaría a identificar esta figura femenina como símbolo de la Justicia, antídoto del irrefrenable poder dictatorial del rey Fernando VII, y, por tanto, una enorme evidencia pictórica contra la gobernación y formas del monarca, algo no especialmente tranquilizador para el pintor, de ahí su borrado. La disposición tanto del brazo, como del dedo índice sí que nos recuerda la que adopta el andrógino *Arcángel Gabriel* (c. 1770) de Goya perteneciente a una colección particular italiana.

La representación del león se ajusta al exacto dictado municipal: "alpie unleón con cadenas rotas entre las garras" (sic). Lo vemos en actitud bastante mansa como si de una mascota se tratase (bautizado NapoLeón, en juego de palabras duchampiano), un león humillado, recostado, rota la cadena que le debía atar, con algunos eslabones esparcidos por el suelo, engullendo otros. El león, símbolo monárquico por excelencia –símbolo también del imperialismo francés-, aparece a los pies del rey en actitud más bien sumisa o simplemente entretenido o, mejor, vencido. El dictado municipal de la iconografía parece aconsejar la identificación del animal y su actitud con el invasor francés vencido y expulsado por el pueblo español, no por el rey, y que finalmente no ha sido tan fiero como nos lo han pintado, comiéndose el elemento de privación de libertad. Nueva confrontación de ideas que a Goya le perturbaron. Evidencia, si acaso la expulsión del invasor a manos del pueblo español, liberación del país y recuperación de su libertad. La mansedumbre del león, pintado en idéntico registro técnico que la alegoría de España, se identificaría así con el vencido y humillado invasor galo, emergiendo ella, triunfante, arriba a la derecha, que es quien en realidad lo ha expulsado

La hipótesis anterior nos da pie a plantearnos otra, consistente en la aclaración del personaje barbado de perfil inscrito en el medallón del pedestal, abajo a la derecha. En este sentido, cabría una fácil identificación de dicho personaje con la figura de Hércules, cuya iconografía suele ser la de un fuerte hombre barbado acompañado de la piel de león de Nemea y la maza. Tal hipótesis de trabajo nos la otorga la situación de dicho perfil, la dirección de su mirada hacia el león (Nemea), liberación por tanto de la localidad de Némea del poder y fiereza del león, punto análogo con la liberación del pueblo español de manos de los franceses; y la cercana presencia de las cadenas -liberación a manos de Busiris o encadenamiento del Cancerbero-, con presunta referencia en las columnas de Hércules (presentes en el citado retrato de *Carlos IV* de Martínez del Barranco). Si fuera efectivamente Hércules, tampoco habría que olvidar las ideas de desprecio hacia la mediocridad y la eternidad de la virtud, o, más aún, a la victoria sobre la soberbia, tan ligadas con esta figura mitológica, algo que debía conocer bien Goya. De alguna forma, la hipotética identificación de tal personaje con Hércules tendría su vínculo directo y constante con la monarquía española, siendo como es este personaje mitológico patrono monárquico español. Y en suspense cauteloso queda también otro detalle que se fija en el enigmático objeto sobre el cetro, la corona y el manto real de difícil identificación, raro recipiente que custodia una extraña piedra, figura de un animal, tocado, bicornio o, sencillamente, un globo terráqueo.

Poseedor de una rica y variopinta lectura, de análisis y reflexiones transversales, el retrato permite optar y ofrecer a su alrededor multitud de relatos diferentes intemporales como es el

actual (Travesía/condición femenina/Duchamp-*Etant Donnés*); u organizar una pequeña e intensa exposición en donde se encuentran el Carlos IV de Barranco, el Fernando VII de Goya, el casi centenar de grabados del aragonés pertenecientes al MAS, un retrato de Fernando VII de Álvaro Delgado inspirado directamente en el del MAS, un estrujado de Javier Arce sobre la base de este celebrado mismo retrato, así como otras intervenciones complementarias como es la de Majo G. Polanco. El Fernando VII de Goya del museo santanderino emerge así como una especial y singular "acrópolis" protagonizada por el curioso encuentro de cuatro "dioses" -Fernando, Walkiria/Némesis/Ángela, Hércules y NapoLeón-, poseedor de un contenido de amplio trasfondo político e ideológico nunca fácil de desentrañar. En cualquiera de los casos, estamos ante un excelente retrato que cumple ahora doscientos años gracias a un encargo municipal puntual y fielmente dictado, buque insignia del MAS, cuya efeméride celebramos ahora. Y es que a Goya se le podía dictar la iconografía, pero su brillante y compleja personalidad e inteligencia difícilmente podía sujetarse a dictados externos a la hora de otorgarles contenido.

Bibliografía (síntesis): AA.VV. (1982): Goya y la Constitución de 1812, Madrid, Museo Municipal de Madrid. AA.VV. (1989): Guía Didáctica sobre el retrato de Fernando VII, Santander, Museo de Bellas Artes de Santander. AA.VV. (1992): "Fernando VII", Madrid, Retratos de Madrid, Villa y Corte. AA.VV. (1993): Goya. Jornadas en torno al estado de la cuestión de los estudios sobre Goya, Madrid, Universidad Autónoma. AA.VV. (1996): Goya en España; Madrid. AA.VV. (1996): Goya. 250 Aniversario, Madrid, Museo del Prado. AA.VV. (1996): Goya, Madrid-Burdeos, Ayuntamiento de Madrid/Mairie de Bordeaux. AA.VV. (2000): Goya, Roma, Galleria Nazionale d´Arte Antica, Palazzo Barberini. AA.VV. (2008): Goya en tiempos de guerra, Madrid, Museo del Prado. ALONSO LAZA, M. (1995): Cantabria en la pintura española de fin de siglo, Santander, Ayuntamiento. ANGELIS, R. de (1974): L`Opera pittorica completa di Goya; Milán. ANÓNIMO (1903): El Cantábrico, Santander, de 3 de abril. ANONIMO (1956): L`Independant du Sud-Ouest, n. 64, Perpiñán. ANONIMO (1963): "El `Goya` del ayuntamiento santanderino que irá a Londres", Santander, La Gaceta del Norte de 7 de junio. ARIAS ANGLES, E. (1991): "Fernando VII y Goya", Madrid, Cinco siglos de arte en Madrid (XV-XX). ARZADUN, J. (1942): Fernando VII y su tiempo, Madrid. CALVO SERRALLER, F. (1982): "Goya y la Constitución", Madrid, El País, Artes, IV-n. 161, 11 de diciembre. CARRETERO REBES, S. (1993): Guía del Museo de Bellas Artes de Santander, Santander. CARRETERO REBES, S. (1996): "Fernando VII", Madrid, Imagen y realidad: Goya. CARRETERO REBÉS, S. (2005): "Fernando VII", México D.F., Goya, Museo Nacional de Arte de México. CARRETERO REBÉS, S. (2008): "El Fernando VII de Francisco de Goya del Museo de Bellas Artes de Santander", Santander, Trasdós n. 8. CARRETERO REBÉS, S. (2013): www.museosantandermas.es. CARRETERO REBÉS, S. / POOLE QUINTANA, B. / PORTILLA ARROYO, I. (2003): ¿Sin Límites? 2003 Colección permanente Museo de Bellas Artes de Santander Consejería de Cultura, Turismo y Deporte, Santander, Museo de Bellas Artes de Santander / Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria. DÉROZIER, C. (1976): La guerre d´Independance espagnole à travers l´estampe (1808-1814), Lille, Universidad. FERNANDEZ, P.J. (1996): Quien es quien en la pintura de Goya, Madrid. GASSIER, P. y WILSON, J. (1974): Vida y obra de Goya, Barcelona. GAYA NUÑO, J.A. (1955): Historia y Guía de los Museos de España, Madrid, Espasa-Calpe. GLENDINNING, N. (2008): "Goya, retratista de la Familia Real", Madrid, Reales Sitios, Año XLV, n. 175. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J.M. (1997): Mitología e Historia del Arte, Vitoria, Instituto Ephialte. GUDIOL, J. (1985): Goya; Madrid. LAFUENTE FERRARI, E. (1979): El mundo de Goya en sus dibujos, Madrid, Urbión. LOPEZ BENITO, E (2000): Goya, el Rey León, Madrid. LÓPEZ REY, J. (1964): "Goya´s Cast of Characteres from the Peninsula War", Apollo, 23. LOPEZ TORRIJOS, R. (1996): "Goya, el lenguaje alegórico y el mundo clásico. La etapa de madurez", Madrid, A.E.A., n. 273. LUNA, J.J. (1994): "Fernando VII", Estocolmo, Goya. MANGIANTE, P.E. (1992): Goya e l`Italia, Roma. MORALES Y MARIN, J.L. (1994): Goya. Catálogo de pinturas, Zaragoza. ORTIZ DE LA TORRE, E. (1919): "Un retrato de Fernando VII, por Goya", Santander, Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo. PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. / GÁLLEGO, J. (1993): Goya grabador, Madrid, Fundación Juan March. RINCON GARCIA, W. (1992): "Fernando VII", Zaragoza, Goya. SALCEDO RUIZ, Á. (1924): La época de Goya, Madrid, Saturnino Calleja. SANCHEZ CANTON, F.J. (1951): Goya. Su vida y sus obras, Madrid. SÁNCHEZ MANTERO, R. (2001): Fernando VII, Madrid, Arlanza. SIMON CABARGA, J. (1947): "Cuando Goya pintó al dictado de los ediles de Santander", Santander, Alerta 17 agosto. SIMON CABARGA, J. (1947): "Un Goya resucitado. El retrato de Fernando VII que

posee el Ayuntamiento santanderino", Madrid, Informaciones de Madrid. SIMON CABARGA, J. (1960): "El retrato de Fernando VII, pintado por Goya para Santander", Madrid, ABC 27 marzo. SIMON CABARGA; J. (1982): Evocación de la vieja puebla. Estampas santanderinas del siglo XIX, Santander. URREA, J. (1987): "Un boceto de Bernardo Martínez del Barranco en el Prado (Noticias de su vida y obra)", Madrid, Boletín del Prado, T. VIII, n. 23. ZAMANILLO, F. (1981): Museo de Bellas Artes de Santander, Bilbao.

DOCUMENTO III

Algunas claves del arte del siglo XX en Cantabria
por Salvador Carretero Rebés

Resulta complejo *a priori* el hecho de tratar de condensar en unas pocas páginas el arte del siglo XX en Cantabria, debido, entre otros factores, al talento artístico y a la evidente intensidad de la centuria. Las investigaciones de estos últimos años -caudal científico publicado sobre distintos periodos y un buen puñado de trabajos monográficos- nos permiten llevar a cabo propuestas de síntesis artísticas desmitificadas y de simple aproximación. Hasta hace ahora unos quince años, se contaba con obras generales de erudición o divulgativas –algunas importantes-, no exentas de errores o apreciaciones más bien confusas o totalmente desconocidas sobre distintos asuntos, generalmente escasa o poco documentadas, o cargadas de un sano y entrañable cariño, siempre disculpable.

La tradición artística de Cantabria, en lo que atañe a las artes plásticas –campo de nuestra especialización- posee una muy reciente tradición. Prácticamente parte de mediados del siglo XIX, manifestada con una especial intensidad y valor. Luego, se afronta el más intenso de nuestros siglos pleno de talento y singularidades. Esta es quizás, la nota más sorprendente: la existencia de un ramillete de artistas de gran importancia que excede el mero interés local y regional, abundando en una proyección nacional o, en su caso, internacional.

La misma intensidad de la centuria, unida a su asombroso poder de cambio y evolución, nos lleva a buscar una compartimentación, como si el tiempo se detuviera para esperarnos. Esto, que a todas luces es injusto y no real, nos sirve como sencilla metodología clarificadora, sistema práctico para un breve texto que se plantea como guión. El término del primer periodo nos lo marca el fin de la Guerra Civil. El segundo comporta prácticamente el régimen franquista, si bien lo adelantamos hasta los prolegómenos de Mayo del 68, justificado por algunos hechos y acontecimientos acaecidos en Santander que vienen a erigirse como un punto de no retorno. El tercero y postrero coincide prácticamente con el último tercio del siglo, protagonizado por tender hacia el encuentro de una normalización.

Son, en todo caso, tres periodos perfectamente diferentes y diferenciados, con un antes y un después, con sus características y particularidades, con sus luces y sombras. Cada uno está habitado y transitado por artistas clásicos, tradicionalistas, oficialistas, regionalistas, eclécticos, cosmopolitas, anacrónicos, modernos, vanguardistas o posthistóricos. Algunos de los artistas dejarán una indeleble huella en su inmediato entorno, erigiéndose en referentes obligados de distintos sentires y búsquedas. Otros, en cambio, sufrirán el silencio y la discreción. Y todos viven su particular odisea, coronada por el sempiterno y característico individualismo de la dedicación artística.

Como complemento a ello, insertaremos reseñas arquitectónicas y urbanísticas, al dictado de las también recientes y rigurosas investigaciones que otros colegas han llevado a cabo, producto de su especialización, y no de la nuestra, solicitando disculpas por la posible y hasta segura preponderancia de las artes plásticas.

De los cimientos a los primeros herederos y los emergentes (1901-1939).

En 1901, Agustín de Riancho (1941-1929) pinta *La cagigona (A orillas del Luena)*, lienzo magistral que en 1909 retoma para donarlo al Museo Municipal de Santander, institución que nace en febrero de 1908. Poco antes, Alfonso XIII inaugura el edificio del Monte de Piedad y

Caja de Ahorros de Santander y se dan los primeros pasos de cara a la construcción del Palacio de la Magdalena: el primero, de Luis Doménech, posee evidentes referentes regionalistas; el segundo, cosmopolitas, anglosajones, debido a Riancho y Bringas. A estas construcciones pintoresquistas, le siguen otras que marcan un tiempo dorado de la arquitectura en Cantabria, de gusto ciertamente ecléctico, con distintos hoteles de *El Sardinero* de Valentín R. Lavín, el Casino (1913) de Martínez del Valle, el Hotel Real de Santander (1916) de Riancho, la Biblioteca y Museo Municipales de Santander (1917) de Leonardo Rucabado, el Hospital Marqués de Valdecilla (1918) de Bringas, el edificio de Correos (1918) de Zuazo y Quintanilla, las brillantes construcciones de Castro Urdiales de Eladio Laredo, etc. En general, se produce un verdadero "éxtasis regionalista" arquitectónico, como bien lo denomina Sazatornil Ruiz, en periodo lleno de talento.

Análogo brillante talento, se observa en la pintura, aunque estos inicios de siglo padecen un cierto cansancio finisecular, con ausencia de renovación generacional en el propio suelo cántabro. En estos años, Manuel Salces (1861-1932) irrumpe maduramente con una suerte de paisaje verista, descriptivo y sencillo que le hace triunfar, pero simplemente finisecular. Otros paisajistas realistas, como Tomás Campuzano (1857-1934), Luis Cuervas Mons (1851-1943), León Criach y Durán (1866-1928), Fausto López (1874-1928), Luis Polo Martínez-Conde (1884-1941) o Román López (¿?), persisten en planteamientos realistas finiseculares, a los que se les suman los costumbristas, como Lino Casimiro Iborra (1858-1935) y nuevas generaciones de tradicionalistas, algunas importadas como es el caso de Fernando García Camoyano (1867-1930).

Paisaje y costumbre conviven en modesta armonía, en el propio suelo regional, junto con la pintura de corte clásica y oficialista de los Flavio San Román (1889-1951) o Ángel Espinosa (1889-1979). Este tipo de pintura amable y nada problemática, popular o burguesa, social y totalmente descafeinada, aceptada por todos, va a ser prácticamente la única conocida en la región hasta pasados casi veinte años. Riancho es el único que, *in situ*, ciertamente marca la *diferencia*..., con *diferencia* abismal, por su incuestionable calidad y modernidad naturalista europea, corotiana y courbetiana. No obstante lo anterior, y conocedor como ninguno de la realidad pictórica europea que había abrazado, al retornar de Bélgica tuvo que adaptarse al ramplón gusto local en elocuente involución. A pesar de ello, a pesar de que su categoría artística es sencillamente admirable, su enorme e incuestionable valía tampoco va a ser reconocida por sus paisanos: sus excelentes obras se malvendieron por las calles y jardines de Santander mediante el sistema de la sencilla rifa por papeleta. Y hacia 1915 se produce en él una nueva conversión plástica: se libera de todos los fardos –más sociales que artísticos- y retorna con su postrera etapa a los modernos conceptos "nórdicos" animado y apoyado por la generosidad del cosmopolita José Cabrero y Mons (1871-1954). El reconocimiento público le llega muy tarde, en homenaje organizado en Santillana del Mar, un año antes de su muerte. Cuando fallece en 1929, deja tras de sí un maravilloso caudal artístico, fruto de su perpetuo y sensible amor por la naturaleza. Riancho es el único gran moderno que trabaja en suelo regional en el periodo de intersiglos.

El resto de los "pesos pesados" artísticos se localizan fueran de la región y hasta de España. En este sentido, se deben citar a cuatro grandes y fundamentales artistas cántabros de tres generaciones consecutivas: el tardorromántico Egusquiza, el vanguardista Iturrino, la moderna Blanchard y el anacrónico Solana. Junto al citado Agustín de Riancho, a Casimiro Sainz y Sáiz (1853-1898) y a José Salís Camino (1863-1926), ellos conforman el brillante talento pictórico de Cantabria entre el último cuarto del siglo XIX y las primeras décadas del XX, claves, en todo caso, del discurrir plástico de la España de su momento.

Rogelio de Egusquiza (1845-1915) conoce a Richard Wagner en 1878. Desde ese momento, su vida y mentalidad cambian por completo, aunque sin holocaustos. Se convierte en un fiel seguidor de toda la proclama del nacionalista alemán, traducido en un trabajo que se identifica con una absoluta entrega a una perpetua loa del músico. Durante la primera década del nuevo siglo, y siempre desde su residencia habitual en París, sigue desarrollando su ya conocida serie tardorromántica que repite con un presunto afán perfecccionista, aunque parece más bien una obsesión. Consecuencia de ello, son sus operísticas y escenográficas obras *Tristán e Iseo (La Vida)* (1912), *Tristán e Iseo (La Muerte)* (1910), *Las Hijas del Rhin* (c. 1910), *Parsifal*

(1910), *Wottan apareciéndose a la Walkyria* (c. 1910)..., pintadas y repintadas durante cuatro intensos lustros, pero por fin terminadas entre 1908 y 1912. Su culta y políglota visión, hará que reaccione al final de su vida con inteligencia, al donar a distintos museos sus lienzos y grabados. Se erige así en uno de los grandes pintores simbolistas españoles de su tiempo, imbricado y comprometido desde el principio con la corriente europea que defendió el iluminado Sâr Péladan desde sus salones parisinos y la Orden Rosa+cruz.

Francisco Iturrino (1864-1924) pertenece a la siguiente generación. Tras pasos cercanos a conceptos simbolistas iniciados curiosamente también en Bélgica –como Riancho-, recala en París, en donde pronto se siente comprometido con el *postimpresionismo*, primero, y con el *fauvismo*, después, viviendo la vanguardia artística internacional en vivo y en directo. Se hermana con los modos plásticos de su gran e incondicional amigo Henri Matisse, desarrollando iconografías que en su tierra serían obscenas e inmorales, emanados de la efervescente París y de la literatura lésbica y libertina de Collette. Su pintura es todo un festival de libertad y alegría, de luz y color, de ternura y sensibilidad, de sinceridad y sensualidad, que bien se pueden condensar en su formidable *Desnudo* (c. 1910) del Museo de Bellas Artes de Santander. En ésta su ciudad natal, no es conocido en modo alguno, salvo por algún amigo santanderino, como vuelve a ser Cabrero y Mons, con el que comparte una relativa vida bohemia a principios de siglo en la Ciudad de la luz.

María Blanchard (1881-1932) corre paralela hacia la ruptura. En 1907 lleva a cabo *La gitana*, obra costumbrista que conserva la pinacoteca santanderina. Pero desde su primer viaje a París, ya abraza la modernidad pictórica sin perder un instante. Entre 1916 y 1918 es una pura y excepcional cubista, cuya internacionalidad está fuera de toda duda. Después, retornará a la moderna figuración, muy italianizante, con arcaísmos cubistas, periodo final que destila por todos sus poros un cántico a la intimidad y sensibilidad, un exquisito y sentido homenaje a la mujer, a la maternidad, a los niños, al heroico silencio doméstico, sin caer en ñoños amaneramientos, plena de autenticidad y calidad. Entrañable y asombroso resumen es su *Comida en familia* (c. 1927) que se puede disfrutar también en el Museo de Bellas Artes de Santander a través de la cual se condensa toda su espiritualidad e intimismo.

Contemporáneo de la última es el asombroso anacrónico José Gutiérrez Solana (1884-1945). Aunque nace y muere en Madrid, no cabe duda de que su estrecho y familiar vínculo con la tierra –vive su infancia y juventud en Santander para, posteriormente, veranear con un relativo hábito en Cantabria-, le hace ser siempre tomado como paisano. Goza de una solitaria vida y su concepto –en singular- literario y artístico –indisolubles- son un auténtico oasis en España, marcado por una cruda y dura visión de la realidad, particular y esencialmente simbolista, de las procesiones, carnavales, bajos barrios..., fenomenal manual de naturaleza muerta, porque todo en él son auténticos retablos de la misma vida, con genialidades como *Santos de pueblo* (1929), *El espejo de la muerte* (c. 1929) o *El fin del mundo* (c. 1932), perteneciente éste al Banco de Santander.

El Ateneo de Santander se crea en 1914 por iniciativa particular de unas cuantas personas. Se trata de otro de los años claves de la historia cultural de Santander en su primer cuarto de siglo, por cuanto el frenesí de sus actividades aportará otras visiones y sentires, de dentro y de fuera, que poco antes eran una verdadera ilusión. Allí impartirá su magisterio Gerardo de Alvear (1887-1964), pintor tardoimpresionista que sirve de espléndido gozne entre la tradición y la modernidad, entre dos genéricas generaciones de artistas, entre periodos de excesiva estabilización y hasta de crisis, gracias a sus conceptos y de acuerdo a su relativo cosmopolitismo como consecuencia de sus períodos bonaerenses. Sus amables y nunca díscolas obras permiten un acercamiento también amable de la sociedad y del paisaje, destacando en este sentido el urbano. El interés que oferta el Ateneo por la cultura en general, y por el arte en particular, permite un juicioso ambiente de espontánea formación, nunca visto, a través de las exposiciones temporales y conferencias, y en ello tuvo mucho que ver Alvear, aunque su gran obra maestra –*Buenos Aires lluvioso* (c. 1935-1940)-, la llevó a cabo lejos de su tierra.

Pero a la sociedad e, incluso, a los “entendidos” de la época, les costaba todavía un verdadero triunfo aceptar modos y formas modernas. El ejemplo palpable lo tenemos en la acalorada

diatriba que se originó en Santander, desde la apuesta ultraizante de Pancho Cossío, mostrada en la institución ateneística a principios de la tercera década. Las pinturas de este momento, algunas de ellas magistrales –como *Traineras* (1921) del Museo de Bellas Artes de Santander-, no fueron entendidas, en modo alguno. Sus amigos le empujaron para que se dirigiera hacia otras plazas más cosmopolitas. De esta forma, el escultor Alegre le acompaña a París en 1923, en donde fija su residencia durante casi una década, momento en el que desarrolla su más brillante obra, plenamente moderna y de ruptura. Cuando retorna, se encuentra con un Santander muy distinto al que abandonó, con otros artistas emergidos y emergentes.

Ricardo Bernardo (1897-1940) es uno de los primeros. En 1919 había pintado *Los piteros*, obra costumbrista y de influencias vascas que le catapultó socialmente hacia las estrellas. Pero su vuelo no fue entendido socialmente –otra vez- muy poco después, al abrazar la estética de la *Nueva Objetividad* impuesta en Europa y, en su caso, de fuertes vínculos con las modernas propuestas de pintores italianos. Desde su compromiso ideológico, político y artístico, Bernardo fue en los veinte y treinta –hasta su exilio y muerte- el gran y moderno pintor en su propia tierra, constatado en su obra maestra *Pinocho* (1930).

Otro de los artistas emergentes es Antonio Quirós (1912-1984), que entra en escena a principios de los años treinta, desde el Ateneo de Santander. Tras un primer verismo formativo autodidacta, pronto se deja llevar por los modos plásticos tardocubistas de su tía María Blanchard, a la que al parecer, nunca tuvo oportunidad de conocer. Pero es en 1935 cuando tiene lugar su particular milagro artístico, al abrazar sin miramientos la estética metafísica y surrealista, etapa que hemos denominado lorquiana, empapándose de los modernos conceptos que importan las distintas personalidades que llegan a Santander a través de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Quirós conoce a Federico García Lorca, que recala en la ciudad con el Teatro Universitario *La Barraca*. Consecuencia de ello es el excepcional óleo *El perro ladrando a la luna* (1935), donado a la pinacoteca santanderina por la familia Lastra Santos y que parece condensar todo un tratado simbólico y premonitorio de muerte lorquiana. Como otros, sufrirá exilio, para incorporarse después al escenario artístico.

Otros pintores, dibujantes, caricaturistas o fotógrafos emergentes de estas décadas veinte y treinta son Luis Quintanilla (1893-1978), César Jenaro Abín (1893-1978), Francisco Rivero Gil (1899-1972), Luis Polo del Campo (1909-1991), Santiago Ontañón (1903-1989), Santiago Montes (1911-1954), Rufino Ceballos (1907-1930), Francisco Modinos (1906-1971), Eduardo López Pisano (1912-1986), Manuel Liaño (1912-1989) o Manuel Lledías (1897-1970), entre otros. Quintanilla gana terreno a lo moderno con apuestas también muy italianizantes. Abín será un formidable cronista de la vanguardia parisina desde sus caricaturas. Rivero asume otro compromiso social desde su labor como dibujante y caricaturista, primero en Santander y después en Madrid. Polo comparte experiencias con Quirós en el ámbito local y desde el Ateneo. Ontañón aplica sus distintas y modernas inquietudes desde diferentes frentes profesionales, destacando en su labor como escenógrafo cinematográfico, pero también como pintor y dibujante. Montes coquetea con conceptos novoobjetivos de la mano de su amigo Bernardo. Ceballos mira también hacia Italia para reafirmarse en sus planteamientos. Modinos comienza una prometedora experimentación, con datos centroeuropeos. O Pisano, cuya visión acierta a encontrarla en esos momentos mucho más cerca, por la vía de Alvear. Muchos de ellos sufrirán exilio, y hasta pena de muerte, con la Guerra Civil. Y todos, se erigen en pilares maestros del edificio de las artes plásticas de Cantabria de anteguerra y posguerra, ya reciamente asentado.

El Ateneo de Santander apostaba más o menos tímidamente por las rupturas de casi todos ellos a través de las exposiciones temporales. El Ateneo Popular de Santander funcionará durante doce intensos años. Pero es la Biblioteca Popular de Torrelavega la que sirve de magnífico ejemplo, aún más periférico, del decidido apoyo por las novedades y las experimentaciones plásticas.

El campo escultórico es ciertamente parco en representantes. Daniel Alegre (1887-1949) capitaliza toda la atención; su limpia y serena poética formal, clásica y noucentista, queda indisolublemente unida a su modesta forma de ser y proceder; e, inteligente, viene a apadrinar y apoyar a los artistas que ven y viven de y en la ruptura. Manuel de la Escalera (1895-1994)

posee una análoga lectura formal, si bien, su compromiso ideológico e inquietudes, le harán transitar por otros derroteros. Jesús Otero (1908-1994) comienza su trayectoria profesional a principios de los treinta, constatándose su previa labor como cantero. El castreño José Villalobos (1908-1967) está ligado formativamente a la escuela vasca; es, sin duda, el más valiente, el más moderno plásticamente hablando, llegando a realizar la gran obra maestra titulada *El soldador de autógena* (1943), consecuencia de la vanguardista década anterior. El tradicionalista Gregorio Helzel (1908-1936), el costumbrista y realista social Mauro Muriedas (1908-1991) o el imaginero, perpetuamente formándose, Manuel Cacicedo (1909-1990), completan una exigua terna.

La arquitectura en los lustros de anteguerra pasa por momentos un tanto dubitativos. Junto a los reclamos eclécticos e historicistas bañados de datos regionalistas que no se abandonan, llegan las novedades y los nuevos arquitectos. Sazatornil marca las notas y pautas de estos comportamientos, de la funcionalidad y racionalidad de los nuevos conceptos que se incorporan, en eclecticismo de modernas corrientes. A los anteriores arquitectos tradicionalistas, se les suman los nombres de Deogracias Mariano Lastra, cuya magnífica visión desemboca en el extraordinario edificio del Ateneo Popular de Santander (1935); o José E. Marrero, con el edificio Siboney de Santander (1931).

La Guerra Civil trunca ilusiones y esperanzas, divide y sesga, interrumpe un período ciertamente brillante, protagonizado por un excelente puñado de “sanos locos”. Éstos administran una dispar creatividad ciertamente atractiva, desde un pequeño rincón del país.

Otra herencia y nuevas generaciones (1940-1968).

Finalizada la Guerra Civil, Cantabria inicia su posguerra no exenta de otros terribles sustos o tragedias, como fue el duro incendio de su capital, acaecido en 1941. Este hecho, quizá hizo retrotraer una normalidad, parar aún más el tiempo, necesario e imprescindible, para volver a coger el pulso y ritmo de la vida misma. Muchos de las artistas, especialmente los más interesantes e importantes –Quirós, Rivero Gil, Ceballos, Quintanilla, Ontañón-, sufrían cruel exilio. Alguno regresa en un momento que le hace sospechoso, como es el caso de Abín, que vuelve de París en 1940 y que precisa de la puntual ayuda e informe positivo de Cossío, eludiendo las sospechas. A su vez, Cossío intentó que fuera nombrado algo así como “el pintor del régimen” a nivel nacional; no calculó que el falangismo, su falangismo, iba a caer en profunda desgracia y con ello, él, lo que, añadido a su vehemente y difícil carácter, le convertiría irremediablemente en una especie de “pintor maldito”. Le iba a salvar su calidad y su continuidad hasta su fallecimiento, siempre a través de un trabajo fundamentado en la conocida trilogía iconográfica: retratos, marinas y, lo mejor, naturalezas muertas.

Pero Santander resurge de sus cenizas, asoma la cabeza desde sus escombros y retoma, de alguna forma, lo caminado. Y resulta bastante sorprendente la cantidad y el interés de los distintos asuntos que se ponen en funcionamiento en la capital regional durante la segunda mitad de la década de los cuarenta y la siguiente, con expansión en otros puntos de Cantabria. El Ateneo vuelve a funcionar, destacando las exposiciones de Cossío (1946), Solana (1947) y Alegre (1950); se reactiva el Centro de Estudios Montañeses, siendo nombrado Cronista de la Provincia (1940); Cossío retoma (¿?) su actividad artística entre 1943-1944; nace el Grupo *Proel* (1944); la Universidad Internacional Menéndez Pelayo se pone en nueva marcha en 1945; se abre el *Saloncillo Alerta* para exposiciones (1945); el Museo Municipal de Santander se especializa pasando a denominarse Museo de Pinturas (1947); Goeritz plantea la génesis de la *Escuela de Altamira* (1949-1951); se organiza una pretenciosa exposición titulada *El Avance Montañés* (1950), consecuencia de la reconstrucción de Santander tras el incendio; se estrena la primera galería de arte –Galería *Sur* (1952)- según conceptos actuales; tras ésta, nacerán la Sala *Delta* (1953) y la Galería *Dintel* (1955); viene a la vida el Festival Internacional de Santander (1952)...

Proel, de la mano y control del régimen –de la Jefatura Provincial del Movimiento- y dirigido por Reguera Sevilla, capitaliza la reactivación cultural en Santander. De entre las muchas exposiciones artísticas organizadas –entre otras actividades-, siempre hemos destacado, la de Vázquez Díaz, Vicente y Cossío en 1949, y de forma muy especial y sin duda alguna, la

dedicada a Carla Prina en 1950. Sin embargo, es el *Saloncillo Alerta* el que se había adelantado en cuanto a la apuesta de novedades estéticas, con las muestras de Goeritz en 1948 –primera exposición pública esencialmente abstracta en Cantabria- y la del Grupo *Pórtico* de Zaragoza (Aguayo, Lagunas, Laguardia). Estas tres propuestas –Goeritz, *Pórtico* y Prina-, y por este orden cronológico, vienen a significar la llegada física de la abstracción en Cantabria por vez primera en toda su historia, abstracción que, por otro lado, posee una incuestionable condición moderna y cosmopolita, seria y de gran calidad.

Y a Mathías Goeritz (1915-1990), a través de la contemplación de los polícromos de Altamira, es a quien se le ocurre la genial idea de la creación de la *Escuela de Altamira*, precisamente durante su exposición en el *Saloncillo Alerta*. La afamada *Escuela*, que recoge personas de *Proel* y de otros ámbitos, trae un positivo y nunca conocido bagaje cosmopolita a la región –Gullón, Westerdahl, Sartoris, Stubbing, Dyrssen, Ferrant, Prina, Lloréns...-, de la mano del régimen, reuniéndose en tres ocasiones: en Santillana del Mar, durante los años 1949 y 1950; y la poco conocida tercera reunión, pero real como la vida misma, celebrada en Madrid en 1951, desplazamiento que sirvió para su oficialización y total control al ser imbricada después en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo a través de sus correspondientes cursos de arte. Entre las dos primeras reuniones, la oferta se completa con la presencia de Eugeni D´Ors (1882-1954) en Santander en diciembre de 1949 para impartir una conferencia. Desaparecida la *Escuela*, la Universidad Internacional Menéndez Pelayo toma el testigo del debate con la organización de sendos cursos en 1952 y 1953, destacando el de éste último, cuyo contenido y debate volvió a estar protagonizado por el arte abstracto.

Durante estos intensos años, los artistas cántabros acompañaban todos los eventos con una discreción. Por su calidad y por su estar físico, Cossío era el referente y lo seguiría siendo hasta el final de sus días, pese al vehemente rechazo que manifestaba contra las "modernidades" abstractas o informalistas, cuando él estaba, curiosamente, muy cerca de las mismas. A principios de los cincuenta, Quirós retorna de su exilio; lo hace con absoluta cautela y silencio. El resto de los importantes creadores y pertenecientes a la anterior generación, están en el exilio; otros pocos están en la región, pero carecían del peso específico que entonces se precisaba.

Es en esta situación y ambiente cuando afloran las nuevas generaciones, la necesitada renovación plástica, con la irrupción en escena –no de pronto y sí como continuidad- de Julio de Pablo (1917), José Luis Hidalgo (1919-1947), Miguel Vázquez (1920), Julio Maruri (1920), Carlos Sansegundo (1920), Fernando Sáez (1921), Ángel de la Hoz (1922), Julio Ubiña (1922), Senén Ubiña (1923), Martín Sáez (1923-1989), Ángel Medina (1924), Esteban de la Foz (1925), Juan Antonio Pérez del Valle (1926), Luz de Alvear (1926-2001), Manuel Gómez Raba (1928-1983), Enrique Gran (1928-1999), Eduardo Sanz (1928), Fernando Calderón (1928), Julio Sanz (1928) o Alfredo Piris (1929-1990). A ellos, se solapan Agustín de Celis (1932), Julián Santamaría (1930), Ramón Calderón (1932), Gloria Torner (1934), Isabel Villar (1934), Pedro Sobrado (1936), José Ramón Sánchez (1936), Domingo Sarrey (1938), Antonio Sedano (1938) o el posterior Juan Navarro Baldeweg (1939) desde fuera. No se debe olvidar a otro buen puñado, como Carlos Rincón, Luz de Alvear (1926-2001), Carmen G. Raba (1926-1965), Fernando Delapuente (1909-1975), Luis G. Bustamante (1900-1986), Lucila Lahera (1932), José Cataluña Millares (1909-1989), Ramón Muñoz Serra (1929), Enrique F. Criach (1930), Daniel Merino del Nero (1934-1999), etc. La estabilización y realidad de una nueva situación, ya era irrefutable e imparable. De esta forma, la década de los cincuenta está caracterizada por la irrupción de estas frescas y renovadoras generaciones de artistas. Pintores figurativos de distinto signo quedan ejemplificados en el paisaje rianchista y madrileño de De Pablo, en las influencias vascas y cossianas de Miguel Vázquez o del primer Celis, o en el realismo de Fernando Calderón. De otro lado, se encuentran las propuestas informalistas y /o abstractas, como la de los hermanos Sáez, Raba o Gran, la signográfica de Maruri, etc. Es decir, es otra década de talentos, cuyas trayectorias se desarrollarán y estabilizarán totalmente en el siguiente decenio.

La década de los sesenta significa, efectivamente, la maduración de todos y cada uno de ellos, maduración, estabilización y constatación de continuidad profesional, con la evidencia ya de una persistencia de los conceptos de cada cual, ajenos a la brutal crisis artística que existía en

España. De Pablo continúa en la trayectoria de la sintetización paisajística, deslumbrado por los clásicos postimpresionistas. Fernando Sáez es uno de los pioneros españoles del informalismo. Medina se compromete cada vez más con su característica figuración irónica. Raba desarrolla sus fantásticas abstracciones, desde la bidimensionalidad hacia la tridimensionalidad, llegando a las soberbias maderas policromadas con fundamento en sus "parajes extraños". Gran arriba a otro no menos sorprendente informalismo, muy a lo Lucio Muñoz, para comenzar a investigar ya en su particular cosmogonía, donde la luz y la energía se erigen en atractivas obsesiones. Celis se compromete en una figuración intimista alrededor del informalismo. Eduardo Sanz, ensayará más tardíamente desde conceptos ópticos con cristales y espejos. O la gran artista Gloria Torner, que abraza la herencia figurativa de las escolanías vallecana y madrileña, con un exquisito sentido de la luz, gracias al sabio uso del blanco. A pesar de la general y genérica crisis de los sesenta, Cantabria cuenta con otro periodo interesante en cuanto a las artes plásticas se refiere, dentro y fuera de sus fronteras, concretado en el desarrollo artístico de unos pocos artistas. En este sentido, destaca el trabajo pictórico de Navarro Baldeweg, plenamente moderno y cosmopolita, comprometido en una suerte de expresionismo abstracto anglosajón totalmente inusual en el país, con incursiones abstractas, expresionistas y minimalistas de enorme importancia nacional cuyo interés excede las fronteras españolas.

La faceta escultórica también recibe la renovación, destacando a los ya citados Raba y Eduardo Sanz, a los que habría que añadir el trabajo cerámico de Miguel Vázquez, así como los desarrollos de los conceptos de Joaquín Palazuelos (1925), Víctor Orizaola (1932), Ramón Calderón (1932) o Ramón Muriedas (1938). Unos se muestran abstractos, otros figurativos; pero todos participan de una modernidad renovadora.

En el campo de la arquitectura y el urbanismo, es normal que la atención se centre en la capital, en Santander, como consecuencia del incendio de 1941. La reconstrucción no está exenta de una grandilocuencia monumental y pretenciosa, desde el eclecticismo de conceptos y aplicaciones, tendente al clasicismo racional, en "urbanismo disciplinado", como define Sazatornil. Consecuencia de ello, son los grandes y nuevos edificios del centro o el conjunto de las Estaciones Centralizadas del madrileño Gutiérrez Soto; el edificio de Tabacalera, obra de Resines... De la década de los cincuenta, es necesario destacar la Iglesia de la Virgen Grande de Torrelavega de Luis Moya, de planimetría elíptica, y soberbia y difícil cúpula de nerviaciones entrecruzadas en ladrillo; el nuevo Centro de Cultura de Santander, ampliación de la Biblioteca Municipal, de Hernández Morales, como dato de ruptura y modernización arquitectónica; los proyectos organicistas de Coderch y, por influencia posterior, del gran y renovador Ricardo Lorenzo, como la Casa Olano de La Rabia en Comillas del primero, o el Colegio de Arquitectos, viviendas en Gregorio Marañón del segundo. En todo caso, el tiempo pasado indica que la reconstrucción del centro de Santander pedía entonces otra cosa u otra funcionalidad: es una pena que, tras el incendio, se olvidaran entonces de los soportales y de los miradores, por ejemplo, como dos de los elementos arquitectónicos característicos del norte de España, que hubieran otorgado a la ciudad otra dimensión humana y otra utililidad.

Bases y apertura hacia el fin de siglo (1968-2000)

Mayo del 68 supone una ruptura a nivel internacional, un cambio y otra apertura. Sobrado está ahí, en vivo y en directo; consecuencia de ello es su mejor y más interesante serie, la de Mayo del 68, la de los monstruos, la goyesca y emotiva, la tardorromántica y de *horror vacui*, expresiva y expresionista En el caso español, esa ruptura se hará más efectiva con la muerte del dictador en 1975, con la democratización y hacia la plena normalización del país. Pero veamos qué sucede en Cantabria a nivel plástico.

La década de los setenta vuelve a erigirse en período brillante, un tanto disperso, pero, sin duda, la de preparación a los florecientes ochenta y noventa, la que plantará sólidos cimientos, la de presentación y constatación de nuevas y novísimas generaciones llenas de talento. Entendemos que este esperanzador periodo nace precisamente en 1968 –de ahí que marquemos este año, como punto de inicio de otra etapa-, con la creación de la Institución Cultural de Cantabria, dependiente de la Diputación Provincial de Santander, idea de Pedro Escalante, con Miguel Ángel García Guinea como primer director. Todo iba a girar en torno a la construcción de un espíritu cántabro, con la organización de distintos eventos culturales –

literarios, poéticos, arqueológicos, históricos, artísticos- en favor de una nueva conciencia. Como medida inicial, se hizo depender de ella al Centro de Estudios Montañeses (C.E.M.), y se crearon a su vez varios Institutos: el Instituto de Estudios Agropecuarios, el Instituto de Etnografía y Folklore "Hoyos Sainz", el Instituto de Estudios Marítimos "Juan de la Cosa", el Instituto de Prehistoria y Arqueología "Sautuola", el Instituto de Literatura "José María de Pereda" y el Instituto de Arte "Juan de Herrera". Éste último cuenta enseguida con Fernando Zamanillo Peral como becario. Entre él y Juan Gómez Cagigal, organizan exposiciones temporales, idean el Concurso Nacional de Dibujo "Pancho Cossío" –que se celebra en cuatro ocasiones-, editan catálogos, etc. Durante toda la década, pero especialmente en su primera mitad, la Institución es el motor renovador oficial que genera un ambiente poco conocido, abierto a ideas y novedades, que facilitará la irrupción de una nueva y fresca generación de artistas, coincidentes con los artistas de posguerra.

Otros asuntos, eventos o proyectos relevantes, de transición y de ruptura que tienen lugar en estos setenta, se centran en el desarrollo del Museo *Regina Coeli* de Santillana del Mar con Antonio Niceas; en la Torre del Merino y Blanca Iturralde de Pedro, Marquesa de Torralba, que organizó distintos y excelentes proyectos expositivos; en el Museo Solana en Queveda –en *La Beltraneja*-, dependiente de Promoción del Patrimonio Cultural S.A. (PROPAC), que funcionó bajo la dirección de Carmen Castro; o en el Museo Municipal, que se abrió, cada vez con más hábito, a la recepción de distintos proyectos, fundamentalmente expositivos.

A propósito de éste, cuando José Simón Cabarga se jubila, Zamanillo Peral es contratado como conservador del Museo en 1979, incorporando distintos criterios expositivos: desde la recuperación histórico-artística monográfica de varios de nuestros mejores representantes del pasado; pasando por la feliz oportunidad de otorgar memoria y presente a los artistas de posguerra, ya de propuestas maduras y maduradas; hasta la valentía de ofertar frescas propuestas, con todo el camino por delante. En este sentido, conviene recordar el proyecto expositivo que se denominó *Contexto 1980*, y realizado en este año en el Museo de Santander, colofón a una década ciertamente esperanzadora, además de renovadora. Había un ambiente generalizado nunca visto y ya imparable...

Junto a esa nueva y fresca generación de artistas, no hemos de olvidar, de un lado, a los modernos de anteguerra todavía en activo, como Quirós, Quintanilla –que retorna del exilio en 1976-, Ontañón, Ceballos, Abín, Rivero Gil, Pisano Acha Pellón, Delapuente, etc. Y, de otro, a los artistas de posguerra, que ahora gozan de plena madurez. En este último sentido, casi todos ellos se encuentran en un momento álgido de su creatividad y experimentación, en su tierra o en Madrid. Entre los abstractos, los que tienden hacia la abstracción o los atentos a otras novedades, se ha de destacar a Esteban de la Foz, que en esta década de los setenta desarrolla sus fantásticas *Huídas*; a Agustín de Celis, en época que trabaja sus poderosos *Archivadores*; y a Eduardo Sanz, que sigue experimentando desde su cinetismo con cristales y espejos, para llegar a sus mágicas y ópticas *Cartas de amor*, construcciones y lecturas fundamentadas en las señales marítimas. Entre los *novofigurativos*, se percibe una fidelidad sobre la herencia y base de la figuración madrileña, sobresaliendo la sutil sensibilidad de Torner; y el fuerte compromiso neofigurativo, anarco-expresionista, de Martín Sáez, obra siempre crítica y dura aunque no exenta de una ternura. Los cosmopolitas Maruri, Navarro Baldeweg y Ángel Alonso poseen otra lectura, de acuerdo al desarrollo internacional de sus conceptos. Cantabria apenas les hace caso a todos ellos, especialmente a nivel institucional. Sólo las galerías, asombrosamente numerosas en esta década, acorde la moda española, recibía y exponía las obras de estos artistas. Y también sólo al final de la década de los setenta, y como ya hemos indicado, el Museo de Santander les abre sus puertas.

Prácticamente lo mismo sucedía con las generaciones emergentes, la de los pintores y grabadores –con incursiones en otras manifestaciones- Joaquín Capa (1941), Celestino Cuevas (1943), José Luis G. Tudanca (1944), Fernando García Valdeón (1945), José María del Valle (1945), Xesús Vázquez (1946), Faustino Cuevas (1948), Eduardo Gruber (1949), Ángel Izquierdo (1949), Gabriel Rodríguez (1949), Pilar Gómez Cossío (1950), Joaquín Martínez Cano (1953), Vicky Civera (1955) o Juan Uslé (1954); la de los escultores y ceramistas Miguel González (1936), Jesús Avecilla (1941-1991), Rafael Gallo (1944), Isabel Garay (1946), Pedro Zubizarreta (1946), Roberto Orallo (1947), José María del Valle (1948), Manuel Fuentes (1948),

Juan Gómez Cagigal (1948-2000), Eloy Velázquez (1949), Mercedes Elvira (1950), Carlos Puente D´Ambrosio (1950), Gema Soldevilla (1950) o Mª Jesús Cueto (1951). Son los protagonistas del cambio y la renovación, de la transición en los setenta. En algún caso son los portadores de las experimentaciones de la pintura-pintura aragonesa, de lo conceptual barcelonés o de la moderna figuración madrileña. Pero todos, comienzan a tener un real predicamento artístico en los ochenta e, incluso, en los noventa.

Precisamente en los ochenta se constatan nuevamente luces y sombras, como no podía ser de otra manera. La paulatina e imparable democratización de todas las instituciones -incluida la asunción de Cantabria al rango de Autonomía uniprovincial, con la aprobación de su Estatuto-, tienen desde luego mucho que ver. Zamanillo sigue trabajando en el Museo de Santander en sus primeros años hasta su dimisión irrevocable. Esta institución sufrirá crestas y simas, muy ambiguas, en años convulsos, si bien, en primera instancia, recibe y organiza distintos eventos expositivos nunca vistos (Navarro Baldeweg, Granell, Kaleidoscopio Español...) de la mano de Carrión Bolívar, entremezclados sin embargo con otras muchas propuestas escasamente defendibles que se multiplicarán geométricamente en la segunda mitad de la década. Otras instituciones se ponen asimismo en marcha, como es la Fundación Santillana, que en 1981 organiza una exposición dedicada a la *Escuela de Altamira*. La Fundación Marcelino Botín en Santander también adquiere un importante protagonismo que se irá acrecentando, a través de sus múltiples actividades, destacando en el campo artístico las exposiciones temporales, las becas y los ciclos de conferencias; esta institución, que inicia una nueva etapa en 1992, como consecuencia de la remodelación de su sede, contará también en los noventa con Villa Iris, como brillante espacio experimental. Las galerías nacen y mueren según épocas, ocupando su concreto y necesario espacio; en este sentido, recordamos el trabajo de la entrañable Coco Piris. Importante nos parece el nacimiento de la Galería Siboney en Santander (1985), ejemplar en cuanto a la apuesta que oferta de las nuevas y poco conocidas propuestas cántabras, cuya productiva sombra se alarga hasta el día de hoy; constituirá, junto con la Galería Fernando Silió, uno de los fieles comparecientes a la feria ARCO de Madrid. También a mediados de la década se produce la génesis de un nuevo planteamiento del Puerto de Santander, en proyecto integrado sumamente importante, por renovador, para la ciudad y sus gentes, desde una nueva y fresca óptica; con la restauración y recuperación del Palacete-Embarcadero de Santander para eventos expositivos, nace otra forma de actuación sobre el fundamento de una reordenación, que implica una formación moderna de la propia ciudad, cuidando su historia, su presente y su futuro. A este proyecto, se sumará el espacio de la Nave Sotoliva, cuya vida expira a los pocos años.

A los anteriores artistas, los emergentes de los setenta que despegan sin ningún lugar a dudas en los ochenta, se deben añadir los pintores José Gallego (1953), Jorge Rojo (1955), Ricardo Cavada (1954), Jesús Velasco (1955), Jesús Hoyos (1953-1997), Jesús Alberto Pérez Castaños (1950), Puchi Incera (1954), Juan Manuel Puente, Rafael Leonardo Setién (1957), Martín Carral (1959), Pablo Setién (1959), Lola Riopedre (1957), Alberto Muñoz (1954), Fernando Perales (1959), Carlos Limorti (1956), Juan Martínez Moro (1960), etc. Entre los escultores, se les van uniendo Daniel Gutiérrez (1955), Miguel Ángel Lázaro (1955), Juan Ruiz (1957), José Cobo (1958), Miguel P. Peña (1959), Juan H. Loeck (1959), Luis López Lejardi (1957) o Emilia Trueba (1959); o los fotógrafos Jorge Fernández (1950), Pedro F. Palazuelos (1951), Luis G. Otí (1950) Pablo Hojas Cruz (1945), Ciuco Gutiérrez (1956) o el más veterano José Lamarca (1939).

La fresca y creativamente poderosa generación de los años noventa queda protagonizada por Manuel Fernández Saro (1962), Fernando Mastretta (1961), Antonio Gómez Bueno (1964), Raúl Reyes (1963), Esteban Ruiz (1962), Antonio Mesones (1965), José Luis Mazarío (1963), Emilio González Sainz (1961), Arancha Goyeneche (1967), José Aja (1966), Pedro Carrera (1966), Mario Rey (1966), Sergio Sanz (1964), Javier Arce (1973), Concha García (1960), Chelo Matesanz (1964), Juan Rubín (1964), José Luis Vicario (1966), Nacho Zubelzu (1966), Daniel R. Martín (1966), Sara Huete (1958), Michel Quijorna (1968), Santiago A. Sagredo (1957), Antonio Aragón, etc.

En esta postrera década, cabe resaltar el proyecto que se desarrolla en Miengo, desde la Sala Robayera, con la génesis y desarrollo de su colección artística, bases de un futuro centro de

arte moderno periférico y ejemplar. La incorporación más comprometida de Caja Cantabria; o la entrada en escena expositiva de la Universidad de Cantabria. La paulatina creación de distintos espacios repartidos por toda la región (Castro Urdiales, Santoña, Noja, Solares, Astillero, Camargo, Miengo, Cartes, Torrelavega, San Vicente de la Barquera, Potes, Reinosa, etc.), se van sumando a la oferta general, junto con el nacimiento de una feria de arte –Artesantander-, discutida y discutible. El Museo de Bellas Artes de Santander toma otro pulso desde 1990, con la rehabilitación de sus instalaciones, normalización de una vida museística y asunción de criterios estables.

La novedad y modernización aparecen de forma evidente en arquitectura. En este sentido, destaca el nuevo Palacio de Festivales de Cantabria en Santander (1985) de Francisco J. Saenz de Oiza, intento de brillante ruptura de difícil o imposible lectura urbana; o el Centro de Salud de Meruelo (1992) de Pedro Arbea. La preocupación y puntual alarma se constatan con el advenimiento de un crecimiento desbocado y de cierto descontrol constructivo unido a un mercado especulativo, que se centra especialmente en puntos costeros, con el cruel peligro de una evidente desarmonización, a veces duramente contrastada o, en su caso, de escasa inteligencia. A pesar de ello, afloran ejemplos que descontaminan tales transformaciones, encontrando a Juan Navarro Baldeweg, que es quien capitaliza todo el centro de atención, de forma admirablemente discreta, a través del nuevo Museo de Altamira (1997-2001), colofón final de cierre y apertura del nuevo siglo, ejemplo de bella armonía e integración, limpieza y neutralización, sabia y mágica iluminación siempre tamizada, mimo de texturas y colores..., arquitecto que ya había dejado sus señas de identidad en la *Casa de la Lluvia* (1978-1982) situada en Liérganes.

Dentro de un general individualismo, Cantabria camina hacia una normalización colectiva, cuyas señas de identidad legal quedan programáticamente establecidas y recogidas en la Ley de Patrimonio Cultural de Cantabria o en la posterior Ley de Museos de Cantabria, de acuerdo a las competencias autonómicas asumidas. Se trata de un punto y seguido de compromiso político-administrativo, la génesis de un orden legal nunca conocido que impondrá un orden tampoco establecido o, al menos, programa la definición de un futuro en pos del cuidado del patrimonio regional, colofón inmejorable con el que iniciar un nuevo siglo y otro milenio. Estas bases programáticas han de ayudar –ojalá que así sea- a que nuestra inteligencia social no se ofusque, a mimar en lo posible el abundante –sin rubor- talento artístico que evidencia Cantabria durante el siglo XX, del que se puede estar ciertamente orgulloso. Con el cambio de siglo, se aprecia la necesidad del asociacionismo de galeristas, artistas o críticos, que, junto a los colegios técnicos existentes, rompe con esa tradicional independencia e individualismo poco práctica y útil; la existencia de profesionales autónomos; la positiva preocupación de las instituciones por mejorar y crecer en infraestructuras y en ofertas. Crecimiento y normalización, en suma, de la cultura en general, cuya materialización se provoca entre finales del siglo XX y principios de la siguiente centuria y milenio, con elocuentes ejemplos protagonizados por las inauguraciones del Palacio de Festivales, del nuevo Museo Altamira en Santillana del Mar y de la Filmoteca de Santander, por la rehabilitación del Palacio de la Magdalena, la remodelación y crecimiento del Museo Marítimo del Cantábrico en Santander, la mejora del provisional Museo de Prehistoria y Arqueología, la aprobación del proyecto para la nueva sede de la Biblioteca Central y Archivo en Santander y, en lo que afecta a las artes plásticas, la decisión de contar en un inmediato futuro con un nuevo inmueble dedicado al Museo de Prehistoria e Historia y de Arte Moderno y Contemporáneo.

Salvador Carretero Rebés
(Texto del año 2000)

Síntesis bibliográfica.

AA.VV. (POLO SÁNCHEZ, J.J./ARAMBURU-ZABALA, M.A./CARRETERO REBÉS, S./CABIECES IBARRONDO, V./GUTIÉRREZ DOMÍNGUEZ, C./LARRIBA NARANJO, L.F./RAMOS TORRE, Mª N./HERNÁNDEZ GARCÍA, J.A.): *Guía del Arte en Cantabria*; Diputación Regional de Cantabria; Santander, 1988.
AA.VV.: *Perfiles de Cantabria*; Fundación Marcelino Botín; Santander, 1995.
AA.VV.: *De la Montaña a Cantabria. La construcción de una Comunidad Autónoma*; Eds. A. MOURE ROMANILLO y M. SUÁREZ CORTINA; Universidad de Cantabria; Santander, 1995.

AA.VV. (Dir. J.J. POLO SÁNCHEZ): *Catálogo Monumental del Municipio de Santander*; Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria; Santander, 2002.
ALONSO LAZA, Manuela: Cantabria en la pintura española de fin de siglo. Pintores y temas cántabros en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1876-1910); Ayuntamiento de Santander; Santander, 1995.
CARRETERO REBÉS, Salvador: *Guía del Museo de Bellas Artes de Santander*; Museo de Bellas Artes de Santander; Santander, 1993.
CARRETERO REBÉS, Salvador: "Artes Plásticas. Regionalistas, cosmopolitas y eclécticos"; en *La Revista de Cantabria* de Caja Cantabria, n. 91, especial *Cien años con Cantabria* de abril-junio de 1998; Santander, 1998; pp. 75-83.
CARRETERO REBÉS, Salvador: "Museo Municipal de Bellas Artes de Santander. Historia y Colección"; en *Catálogo Monumental del Municipio de Santander*, de VV.AA. (dirigido por J.J. POLO SÁNCHEZ); Santander, 2002.
CARRETERO REBÉS, Salvador/DÍAZ LÓPEZ, Javier: *La pintura de Cantabria en la modernidad (1919-1957)*; Museo de Bellas Artes de Santander; Santander, 1998.
CARRETERO REBÉS, Salvador/NAVARRO, Mariano/CLEMENTE, José LUIS: *Memoria de un fin de siglo*; Coord. Fernando ZAMANILLO PERAL, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria; Santander, 2002.
DÍAZ LÓPEZ, Javier: "Sociedad, Arte y Cultura en Cantabria (1940-1995)"; en *De la Montaña a Cantabria. La construcción de una Comunidad Autónoma* de VV.AA. (Eds. A. MOURE ROMANILLO y M. SUÁREZ CORTINA); Universidad de Cantabria; Santander, 1995.
GARCÍA CANTALAPIEDRA, Aurelio: *Desde el borde de la memoria. De Artes y Letras en los años del mediosiglo en Santander*; Librería Estvdio; Santander, 1991.
MADARIAGA DE LA CAMPA, Benito: *Crónica del Regionalismo en Cantabria*; Ediciones Tantín/Gobierno de Cantabria; Santander, 1986.
MANTECÓN, Marta/SALCINES, Luis Alberto: *Artistas de un Siglo. Torrelavega, espacio de creación I*; Grupo de Opinión Quercus; Santander, 1999.
MARTÍNEZ CEREZO, Antonio: *La Pintura Montañesa*; Ibérico Ediciones; Madrid, 1975.
ORDIERES DÍEZ, Isabel: *Historia de la conservación del patrimonio cultural de Cantabria*; Fundación Marcelino Botín; Santander, 1993.
POLO SÁNCHEZ, Julio J.: "El Patrimonio Artístico"; en *De la Montaña a Cantabria. La construcción de una Comunidad Autónoma* de VV.AA. (Eds. A. MOURE ROMANILLO y M. SUÁREZ CORTINA); Universidad de Cantabria; Santander, 1995.
PORTILLA ARROYO, Isabel: "Los pintores campurrianos"; en *Cuadernos de Campóo*, Año VI, n. 21, septiembre de 2000; pp. 12-20.
RIEGO, Bernardo/HOZ, Ángel de la: *Cien Años de Fotografía en Cantabria*; Lunwerg Editores S.A.; Santander, 1987.
RODRÍGUEZ, Gabriel: *La escultura en Cantabria. De Daniel Alegre a nuestros días*; Fundación Marcelino Botín; Santander, 2000.
RODRÍGUEZ LLERA, Ramón: *Arquitectura Regionalista y de lo Pintoresco en Santander (1900-1950)*; Ayuntamiento de Santander, Colección Pronillo, n. 6; Santander, 1987.
SALCINES, Luis Alberto: *El arte como comunicación*; Santander, 1977.
SALCINES, Luis Alberto: *Artistas de un Siglo. Torrelavega, espacio de creación II*; Grupo de Opinión Quercus; Santander, 2001.
SAZATORNIL RUIZ, Luis: "Del Palacio de la Magdalena al Palacio de Festivales"; en *La Revista de Cantabria* de Caja Cantabria, n. 91, especial *Cien años con Cantabria* de abril-junio de 1998; Santander, 1998; pp. 68-74.
ZAMANILLO PERAL, Fernando: *Museo de Bellas Artes de Santander*; Museo de Bellas Artes de Santander; Vitoria, 1981.

DOCUMENTO IV

MAS. Fondos Artísticos y de otra índole.
Por Salvador Carretero Rebés.
(Artículo publicado en *Catálogo del patrimonio Cultural de Cantabria* de AA.VV).

PINTURA DE LOS SIGLOS XVI-XVIII.
Pintura flamenca de los siglos XVI y XVII.

La colección pictórica del Museo constituye, sin duda alguna, la que mayor atención merece, no solamente por su cantidad, sino también por su apreciable calidad, también modesta[31]. De entre los fondos clásicos, destaca el conjunto de obras flamencas. Arranca cronológicamente con una importante tabla de principios del siglo XVI titulada la *Virgen con el Niño de la cereza* de autor anónimo, que parte de un conocido tipo iconográfico emanado de Rogier Van der Weyden (1400-1464), de composición piramidal, acusado y sensible naturalismo, acorde el ideal de belleza que entonces imperaba[32]. Dicha pieza no pertenece en propiedad al Museo, estando en depósito procedente del Asilo de la Caridad de Santander.

Apreciable es el conjunto de doce cobres flamencos cuyo originario carácter productivo –recetario- desde su constante y habitual inspiración –muchas veces, copia- tomados de estampas y grabados y su fácil accesibilidad económica, hacía que abundasen por toda la geografía española, decorando centenares de parroquias y ermitas de escaso poder adquisitivo. Por su iconografía, se distinguen el veterotestamentario *Abraham y los Ángeles*; los novotestamentarios la *Adoración de los pastores* –en paradero desconocido[33]-, *Epifanía*, *La degollación de los Santos Inocentes*, *Cristo y la mujer adúltera*, *Despedida de Cristo y la Virgen* y *Noli me tangere*; y los hagiográficos *Ángeles asistiendo a San Sebastián*, *Santa Cecilia*, *Santa Inés*, *Visión de San Francisco* y *Santa Margarita de Cortonna.* Su revisión –y ante la inexistencia de monogramas- nos ha permitido proponer la atribución de varios de ellos al taller de Amberes perteneciente a Abraham Willensem,[34] y, en concreto, los cuatro hagiográficos, la *Despedida de Cristo y la Virgen*, *Cristo y la mujer adúltera* y el *Noli me tangere*, situados cronológicamente a mediados del siglo XVII. El resto, de la misma época, también posee evidentes signos rubenianos, vinculables al taller de los Vos[35].

De Luis van Shoor (1666-¿?) se conservan dos lienzos de gran atractivo iconográfico, ambos de finales del siglo XVII. *Venus, Cupido y Plutón* se inspira en un relato recogido en las *Metamorfosis* de Ovidio, obra que parece hacer pareja con otra localizada en una colección privada de Las Arenas. Sobre *El mito de Adonis*, ya poníamos en entredicho, de entrada, su título[36], composición de gran escenografía que se ajusta mejor a *Tierra y Mar*. Los fondos de pintura flamenca se complementan con dos interesantes floreros y la *Guirnalda de flores con la Virgen y el Niño*, en la tradición de Daniel Seghers (1590-1661), además de una popular tabla con la escena del *Calvario*, todos anónimos.

Pintura italiana de los siglos XVII y XVIII.

Los fondos de pintura italiana de los siglos XVII y XVIII, quedan adscritos a diversas escuelas. Anónimos, pero conectados al mundo de Carlo Maratta (1625-1713), son *La Virgen y el Niño*

---

[31] Como obra general que trata la colección, véase ZAMANILLO PERAL, F.: *Museo de Bellas Artes de Santander*, Vitoria, 1981. Sobra la catalogación de varias, véase de ARAMBURU-ZABALA, M. A. y POLO SÁNCHEZ, J. J.: "Aportaciones al estudio de la pintura de Cantabria de los siglos XV al XVIII". *Altamira*, T. XLVII, Santander, 1988, pp. 161-190. Una revisión selectiva de la colección más cercana, se recoge en CARRETERO REBÉS, S.: *Guía del Museo de Bellas Artes de Santander*. Museo de Bellas Artes, Santander, 1993. Sobre pintores entre fines del siglo XIX y principios del XX, véase ALONSO LAZA, M.: *Cantabria en la pintura española de fin de siglo*. Ayuntamiento de Santander, Santander, 1995. Y como obra general, se podrá consultar de CARRETERO REBÉS, S., GARCÍA GARCÍA, C., POOLE QUINTANA, B. y PORTILLA ARROYO, I.: *Diccionario de las artes plásticas de Cantabria (1801-2000)* (en prensa). Se irá reseñando la reciente bibliografía científica referida a periodos o monografías.

[32] ARAMBURU-ZABALA, M. A. y POLO SÁNCHEZ, J. J.: op. cit., pp. 169 y 171. Vid. también, con otras apreciaciones, de CAMPUZANO RUIZ, E.: *El Gótico en Cantabria*. Madrid, 1985, pp. 526 y 527.

[33] Tristemente, se le puede dar por desaparecido, al no ser encontrado en la capilla del Palacio de la Magdalena, en donde estuvo depositado en los años ochenta.

[34] CARRETERO REBÉS, S.: "Pintura Barroca en Cantabria". En *Pintura Flamenca Barroca (Cobres, siglo XVII)*, de AA.V.V., San Sebastián, 1996, pp. 95-107.

[35] ARAMBURU-ZABALA, M. A. y POLO SÁNCHEZ, J. J.: op. cit., pp. 179-184.

[36] CARRETERO REBÉS, S.: *Guía…*, op. cit., pp. 20 y 21.

con Santa Isabel y San Juanito, con un registro especialmente idealista, y *La Virgen y San Simón de Rojas*, hasta hace poco erróneamente titulado *La Virgen y San Juan de Mata*, ambos del último tercio del siglo XVII. A la escuela boloñesa pertenecen *Moisés salvado de las aguas* y *El Juicio de Salomón*, pareja veterotestamentaria del más puro barroco naturalista tardío, a caballo entre fines del siglo XVII y principios del siglo XVIII. Siguiendo los conceptos del Caballero de Arpino (Giuseppe Cesari, 1568-1640), se conserva la *Coronación de la Virgen*, pequeño cobre producto de la traslación de un grabado. Otro lienzo, ya de mediados del siglo XVIII, es el *Coloquio en las ruinas*, debido a un imitador de G. P. Panini (c. 1691-1765). O el también anónimo y literario *Clorinda y Tancredo*, inspirado en el libro de Tasso, *Jerusalem libertada*, con modos toscanos y de la primera mitad del siglo XVII.

Desde su adscripción a la escuela genovesa, el lienzo titulado *Sagrada Familia con San Juanito*, de mediados del siglo XVII, emerge como una de las obras italianas del Museo más importantes. Su canon alargado, sentido helicoidal y de movimiento, controlada iluminación y evidente evocación vandyckiana, nos llevó a plantear su atribución a Valerio Castello (1624-1659)[37].

Otra de las últimas recuperaciones es la *Adoración de los pastores*, lienzo de gran formato. Indudablemente, posee directas influencias tomadas de José de Ribera (1591-1652), de acuerdo al naturalismo en el tratamiento de los personajes, lo cotidiano de la escena, color tamizado, iluminación tendente al claroscurismo, tratamiento de los objetos, volumetrías, fuga difusa y característica hacia el paisaje del fondo a través de sobrios elementos arquitectónicos. La composición presenta una gran unidad, desde la articulación oval un tanto desplazada que organiza la escena, en donde sobresale el gran idealismo rafaelesco de la Virgen, sin desmembrar los ambientes terrestre y celeste, unidad que se remarca con el uso de entonaciones doradas. Dicha composición evoca algunas obras de Guido Reni (1575-1642). Estos y otros datos, especialmente fijados en la figura del Niño, y a pesar de su acusado desgaste, nos han llevado a plantear la atribución del lienzo a un joven Luca Giordano (1634-1705) y su taller[38], como obra de juventud, pudiendo ser datada hacia 1655. Se conserva otro pequeño lienzo titulado *San Antonio con el Niño*, del tercer cuarto del siglo XVII, cuya reciente restauración permite adscribirlo al taller de Giordano, cuando hasta hace poco se consideraba obra española.

Pintura española de los siglos XVII y XVIII.

Obra importante del Museo es el lienzo titulado *San Miguel Arcángel* (c. 1917), inequívocamente atribuido a Francisco Pacheco (1564-1654) por Aramburu-Zabala y Polo Sánchez[39]. A pesar de tener el fondo totalmente barrido, la figura manierista del arcángel emerge con toda su delicadeza, con la característica indumentaria de centurión romano y venciendo al demonio. El lienzo titulado la *Anunciación* pertenece a la escuela andaluza y cuyos sensibles datos alonsocanianos, nos permiten fijarlo entorno a talleres granadinos. Como andaluzas y modestas son también el anónimo *San Juanito,* del primer tercio del siglo XVII, y la *Epifanía*, ya de mediados de esta centuria. Mucho más modestas son las castellanas *San Pedro en Jope* y *San Juan en Patmos*.

La pequeña obra titulada *Cordis Volatus* (c. 1675-1684) recientemente atribuida a la portuguesa Josefa d´Óbidos[40], posee datos zurbaranescos. El óleo adquiere a la vista un especial candor e ingenuidad ascética, inspirado y casi trasladado de un grabado de Bolswert,

---

[37] CARRETERO REBÉS, S.: *Pintura en Cantabria (1875-1975). Selección de la colección del Museo de Bellas Artes de Santander*. Santander, 1995, p. 13.
[38] CARRETERO REBÉS, S.: *Guía…*, op. cit., pp. 22 y 23.
[39] ARAMBURU-ZABALA, M. A. y POLO SÁNCHEZ, J. J.: op. cit., pp. 169-171.
[40] CARRETERO REBÉS, S.: "Josefa d´Óbidos y el *Cordis Volatus* del Museo de Bellas Artes de Santander". *Trasdós*, n. 1, 1999, pp. 120-125.

emblema publicado en la *Schola cordis* de Van Haeften[41], ligado posiblemente a la propagación de la devoción del Sagrado Corazón, cuya fiesta se celebra por vez primera en 1675.

Obra de gran calidad es el *San Antonio de Padua*, del último cuarto del siglo XVII, de modos coloristas sensuales, perteneciente a un barroco evolucionado, dotado de una composición movida, escorzos, acusada diagonal, iluminación cenital y suaves entonaciones doradas. En ocasiones ha sido atribuida a Juan Carreño de Miranda (1614-1685) o a Juan Antonio Frías Escalante (1633-1670), pero quizás está más cercano a los modos de José Ximénez Donoso (1628-1690) o de Sebastián Muñoz (1654-1690), siempre adscrito al círculo madrileño.

Pertenecientes a un avanzado siglo XVIII, se conservan una estimable pareja de grandes floreros, de fuertes concomitancias italo-francesas, plenamente decorativos, debidos posiblemente a distintos pintores españoles. A pesar de la escasez y general modestia de obras de este siglo del Museo, merece la pena destacar un boceto al óleo de José del Castillo (1737-1793) titulado *San Agustín donando los bienes de su iglesia* (c. 1785), identificado por Urrea[42] como trabajo preparatorio de un gran lienzo conservado en el Monasterio de la Encarnación de Madrid. La centuria se complementa con algún retrato real.

RETRATOS MONÁRQUICOS (siglos XVIII-XX).

La pinacoteca posee un conjunto de retratos monárquicos. Casi todos emanan de lo que podríamos denominar la iconoteca municipal, es decir, constituían los retratos oficiales que presidían los actos protocolarios del Consistorio. Posiblemente atribuible a Bernardo Martínez del Barranco es el *Carlos III*, excelente copia –con algunas muy pequeñas variantes- del realizado por Antonio Rafael Mengs (1728-1779), cuyos originales y réplicas se conservan en el Museo del Prado y en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Siguiendo la atribución otorgada por Urrea[43], Martínez del Barranco lleva a cabo el retrato de *Carlos IV*, la obra de su vida.

Buque insignia del Museo es el justamente afamado retrato de *Fernando VII*, pintado por Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828) por encargo del Ayuntamiento de Santander en 1814. La iconografía presente en el mismo, no se puede explicar sin tener en absoluta consideración la de *Carlos IV* de Martínez del Barranco, anteriormente mencionado. Éste tenía un gran predicamento popular, siendo agasajado y vitoreado por el pueblo santanderino en las grandes festividades, cuando era mostrado públicamente desde la balconada del Ayuntamiento. Este cariño y hasta fervor popular, hizo que los responsables municipales encargaran el retrato del nuevo y absolutista rey a un "buen maestro" –recayendo afortunadamente el encargo[44] en Goya-, dictando idéntica iconografía: de cuerpo entero, cetro y corona, manto real, con un león a los pies y con una figura femenina –alegoría de España- sobre el monarca. Efectivamente, Fernando VII aparece de cuerpo entero, con el uniforme de coronel de guardia de corps, insignias reales –Orden de Carlos III, Toisón de Oro, etc.-, sin peluca, peinado a la moda de la época –largas patillas, flequillo desordenado sobre la frente- y mirando al espectador. A su izquierda, y sobre un pedestal con un tondo en donde se inscribe el perfil de un personaje barbado, se sitúa el manto real en rojo y armiño, el cetro y la corona reales y un enigmático objeto protegido por una especie de bóveda de crucería de cristal. Sobre éstos, se alza la alegoría de España, una mujer coronada de laurel, con indumentaria clásica, con los pechos descubiertos. Con la última limpieza del lienzo, han aflorado elementos eliminados o barridos que portaba esta alegoría: un cetro en su mano izquierda y una corona de laurel en la derecha en acción de coronar al rey. A los pies, y detrás del monarca, se sitúa un manso y recostado león, engullendo eslabones rotos de una cadena que le debía atar.

---

[41] SEBASTIÁN, S.: *Contrarreforma y barroco*. Madrid, 1981, pp. 322-327. Vid. también de ARAMBURU-ZABALA, M. A. y POLO SÁNCHEZ, J. J.: op. cit. pp. 178 y 179.

[42] URREA, J.: "Un boceto de José del Castillo en el Museo de Santander". *B.S.A.A.*, XLIL, 1983, pp. 520-522.

[43] URREA, J.: "Un boceto de Bernardo Martínez del Barranco en el Prado (Noticias de su vida y obra)". *Boletín del Prado*, T. VIII, n. 23, 1987, pp. 127-133.

[44] ZAMANILLO PERAL, F.: op. cit., pp. 20-22; por el encargo, Goya cobró ocho mil reales de vellón.

Pictóricamente, la obra evidencia una consistente madurez, de genial realismo, resuelto con vivos y vibrantes rojos, azules y blancos, sabia modulación de negros, moderno moteado de verdes esmeraldas y sutiles nacarados. Para su realización, Goya se valió posiblemente de un apunte tomado en 1808 que se conserva en el Museo d´Agen (Francia).

Se trata de una obra cargada de simbolismo. Pero más que involucrarse en una crítica personal hacia el rey dictador –monarca que abolió la Constitución de 1812, reinstauró la Inquisición, derogó la libertad de prensa, entre otras lindezas-, el republicano pintor debe plantear otra lectura más amplia y profunda, tal como en su día defendimos[45], protagonizada por la dualidad de poderes presentes en origen del lienzo y uno tercero, vencido. La alegoría de España –sonriente, con los pechos descubiertos, ofreciendo, generosa, su néctar materno, como madre constitucional del pueblo español-, en realidad parece serlo de la España Constitucional –con su cetro borrado y en acción de coronar al rey- y no de la España Absolutista, simbolización posible que conecta con otras obras de Goya[46]. Estas eliminaciones, pueden suponer censuras, presencias-ausencias de alegatos ideológicos, ante el execrable absolutismo, llegado al poder no por decisión popular. El manso y faldero león, con sus cadenas rotas y engullendo sus eslabones, puede asimismo plantear el triunfo sobre la supuesta fiera extranjera –la *francesada*-, triunfo también del pueblo español –no del monarca-, cuya alegoría emerge siempre triunfante, liberación también presuntamente conectada con el personaje del tondo -¿Hércules?- y la liberación de Nemea, liberación del pueblo español… El enigmático objeto sobre el cetro y corona reales, plantea una posible custodia de la piedra filosofal o de un búho real, inteligencia durmiente. A un genio se le podía dictar la iconografía, pero su personalidad difícilmente podía sujetarse a dictados, pensando en sus contenidos…

El conjunto de retratos monárquicos queda completado por el de *Isabel II* y el de su marido *Francisco de Asís Borbón*, de Ángel María Cortellini (1840-1890), regalos de la reina a la ciudad de Santander en 1852, con motivo de la inauguración del ferrocarril Santander-Alar del Rey. O el de *Alfonso XII*, debido a Eliecer de Jaureguizar (1874-1890). Todos ellos se ajustan a los conceptos cortesanos y oficialistas de la época, basados en efigies de Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894) y otros pintores.

La historia de la realeza española tiene continuación con otros tres grandes lienzos depositados en el Palacio de la Magdalena de Santander, lienzos que ya pertenecen al primer tercio del siglo XX. Sin duda el más importante e interesante es el de la *Reina Victoria Eugenia* (c. 1907), debido a Joaquín Sorolla (1863-1923); el artista valenciano retrata a la reina con una pose totalmente infrecuente, en compostura desenfadada y escasamente real, muy a la española; como comentamos en su día, puede hacer pareja con el de *Alfonso XIII* pintado por el mismo autor, que se conserva en el Palacio de la Granja de Segovia. *Los Hijos de los Reyes* (1915) de Manuel Benedito (1875-1963) y *Don Juan de Borbón, Conde de Barcelona* (c. 1935) de Fernando Álvarez de Sotomayor (1875-1960), ofertan los clásicos retratos oficialistas y académicos. Un cuarto ubicado en el mismo Palacio de la Magdalena es el dedicado a *Alfonso XIII*, estimable copia relativamente reciente de un retrato de Philip Alexius Laszlo (1899-1937) que se conserva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

PINTURA ESPAÑOLA ENTRE 1850 Y 1939.

A mediados del siglo XIX comienzan a aflorar artistas de Cantabria, hecho sintomático desde el cual se puede afirmar que es el momento en que se inicia la tradición artística plástica de la región, de forma profesional e independiente, estable y pública, punto de partida del nacimiento generalizado de una clientela particular, seglar y urbana. El Museo posee una nutrida representación de todos ellos, cumpliendo así con uno de sus principales cometidos ligado al irrenunciable carácter descentralizador, característica común de toda institución periférica con este perfil, superando con ello su titularidad municipal y asumiendo su contenido regional.

---

[45] CARRETERO REBÉS, S.: "Retrato de Fernando VII". En catálogo de exposición *Goya 1746-1828. Realidad e imagen*, de AA.VV., Museo de Zaragoza, Madrid, 1996, pp. 170-173.
[46] Vid. de LÓPEZ TORRIJOS, R.: "Goya, el lenguaje alegórico y el mundo clásico: la etapa de madurez". *Archivo Español de Arte*, n. 273, 1996.

Como quiera que además se tiene la suerte y virtud de constatar la existencia de importantes artistas, se hacía necesario, no solamente el cuidado, conservación y restauración de las obras como parte del patrimonio histórico-artístico de Cantabria, sino el estudio –y con ello, la recuperación científica- de los artistas más cualificados, hecho que se viene produciendo durante estos últimos años desde instituciones distintas, pero especialmente desde el Museo, en cumplimiento de una de las primordiales funciones –la investigadora- también irrenunciable. El eclecticismo de posiciones y conceptos, la modestia general, los diferentes grados de compromisos estéticos, las muy distintas fórmulas y épocas de ingresos, hacen que los fondos de esta época, bastantes abundantes en número, adquieran atractivos dispares, desde la grandeza muy particularizada a la mediocridad general. Junto a ellos, coexisten otros fondos, escasos, de artistas españoles.

Fondos de consideración ecléctica en torno al último cuarto del siglo XIX.

La influencia de Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894) –el Museo no posee ninguna obra de su padre, el santanderino José de Madrazo (1781-1859)[47]- y seguidores, se deja sentir en numerosas obras de corte conservador, pero especialmente en cuanto a la iconografía de retrato se refiere, bien por vía familiar, bien por la enorme influencia que ejerce desde los estamentos oficiales. En este sentido, cabe destacar el pintado por Ricardo de Madrazo (1852-1917), autor de uno de los mejores retratos del Museo dedicado a *Antonio Cánovas del Castillo* (1897), lienzo tradicionalista y oficialista, del que se conserva una réplica en el Senado en Madrid. Interesante es también el de *Germán Gamazo*, de Francisco Maura y Montaner (1857-1931), de vaporosa técnica depositada por el Museo del Prado en el Museo de Santander (hasta cuatro pinturas en total, en esta situación). Del donostiarra Luis de Brochetón y Muguruza (1826-1863), el Museo posee cuatro retratos de la familia Agüero Vélez –individuales y colectivos-, de tradición tardorromántica, correctos y bien solucionados, donados hace tiempo por los familiares descendientes.

La cosmopolita y doméstica sensibilidad de Clara Trueba y Cosío (1808-1864)[48], está representada a través de seis pequeñas acuarelas, ligadas íntimamente a los conceptos románticos europeos, especialmente ingleses y franceses. Los dos inconclusos retratos (c. 1850) adquieren un espontáneo y no buscado valor de modernidad de la modesta y aficionada pintora. Y las cuatro últimas incorporaciones, debidas a la donación de la familia Zamanillo Peral, se enmarcan en la tradición romántica de su tiempo, destacando en este sentido *El náufrago* (c. 1850) y *El Dux Marino Faliero y su esposa* (c. 1850), plenas de sensibilidad y candor, sin caer en la afectación ni en el amaneramiento.

La pintura de historia[49] y su entorno de tradición decimonónica está representada por varias obras, en general bastante modestas. A este concepto se integran varios y pequeños apuntes al óleo sobre tabla de Emilio Sala (1850-1910); un mediocre lienzo de José Vallespín (¿?) dedicado a la *Batalla de Vargas*, de interés iconográfico; *La toma del Parque de Monteleón* de Eliecer de Jaureguizar (1874-1890); o el tardío *Desembarco de la Princesa Ana* (1909) de Francisco Hernández (¿?).

Dentro ya de una tradición preciosista desarrollada por una amplia nómina de pintores españoles y europeos durante el último cuarto del siglo XIX, existen varias pinturas y acuarelas que vienen a conceptuarse como obras de *casacón*, eminentemente burguesas. De Francisco Pradilla (1848-1921) se puede admirar una apreciable acuarela titulada *La modelo* (c. 1895), llevada a cabo sobre papel japonés, escena llena de gracia y soltura. Mariano Fortuny (1838-1874) está representado por un pequeño boceto al óleo, depositado por la Biblioteca Menéndez Pelayo, titulado *Estudio de cabezas* (c. 1870). De Eduardo Rosales (1836-1873) se conserva

---

[47] AUGÉ, J.-L., JORDÁN DE URRÍES, J., DÍEZ, J. L., VEGA, J. y SALAS VÁZQUEZ, E.: *José de Madrazo (1781-1859)*. Fundación Marcelino Botín, Santander, 1998.

[48] ZAMANILLO PERAL, F. y RODRÍGUEZ ALCALDE, L.: *Clasicismo y romanticismo en Clara Trueba (1808-1864)*. Museo de Bellas Artes de Santander, Santander, 1992.

[49] ALONSO LAZA, M.: "Literatura e Historia en la pintura cántabra de fin de siglo". *Historias de Cantabria*, 5, 1993, pp. 100-118.

Dama en un jardín (c. 1870), óleo pleno de coquetería y gracia, que manifiesta un exquisito cuidado de las calidades de la aristocrática dama y una precisa y estudiada iluminación lateral de gran calidez, bien contrastada sobre un fondo de clara referencia velazqueña. Debido a Serafín Martínez del Rincón (1840-1892) nos entretiene con *Un caballero del siglo XVIII* (c. 1875), otra obra de pequeño formato, plenamente característica de este tipo de pintura de *casacón*, que vuelve los ojos hacia la exquisitez, con especial atención en el cuidado de las calidades textiles. O el sensual y coqueto retrato dedicado a *Aline Masson* (c. 1878-79), llevado a cabo por el santanderino Rogelio de Egusquiza (1845-1915), sin duda, la obra que mejor resume esta estética burguesa, preciosista y de *casacón*, retrato sobre la famosa y conocida mujer que sirvió de modelo a tantos artistas españoles en París.

En 1879 tiene lugar la primera de las cuatro entrevistas que el cosmopolita Egusquiza mantiene con el músico Richard Wagner, cuya personalidad y carisma dejará indeleble huella en el cántabro, convirtiéndose en uno de sus más fervorosos seguidores. Paulatinamente, se erige en pintor simbolista, de tipo wagnerista, íntimamente imbricado en el amplio colectivo europeo. Su sensibilidad y vasta cultura se vuelca en una perpetua loa hacia la obra del músico alemán, siempre conectado con los Salones rosa+cruz parisinos del Sâr Pèladan y con los artistas simbolistas de la época. Magnífico ejemplo de sus conceptos wagneristas es el *Tristán e Iseo (La Vida)* (1912), obra plenamente escenográfica, que forma parte de la serie que trabajó durante tantos años (*Brunilda, Parsifal, Las Hijas del Rhin…*), de exaltada y trágica emotividad[50], en adecuación a la grandilocuencia germánica.

Realistas y naturalistas de tradición finisecular.

Entre el último cuarto del siglo XIX y el primero del XX, el género de paisaje se erige en Cantabria como prácticamente la iconografía, de acuerdo al sentir general y a los intérpretes con que cuenta la región, desde la moda impuesta en España, a través del magisterio académico del hispanobelga Carlos de Haes (1829-1898), desde Madrid. El Museo cuenta con completa representación de casi todos ellos, cada uno desde su óptica y concepto individual y personal, ya que jamás formaron colectivo organizado. Algunos de ellos, buscaron triunfo y fama a través de las oficialistas, caducas y encorsetadas Exposiciones Nacionales de Bellas Artes[51], pero fue un género de escasa aceptación en cuanto a galardones se refiere. También se cultiva la marina o escenas portuarias, aunque en mucha menor medida en esta época, prodigándose bastante más durante el siglo XX, desde ópticas diferentes[52].

Quien encarna los más trágicos valores finiseculares del siglo XIX, es Casimiro Sainz y Sáiz (1853-1898), cuya desventurada vida emerge como característico ejemplo del más triste infortunio español de su tiempo. A diferencia de otros colegas, su formación académica en Madrid parte de otros supuestos no precisamente haesianos, adhiriéndose a conceptos historicistas y tardorrománticos, primero, preciosistas y burgueses, después, y de paisaje realista y preciosista, finalmente[53], con periodos brillantes junto a involuciones motivadas por sus crisis de locura. El Museo conserva una excelente representación de su obra. El óleo de juventud *El trapero de barrio* (c. 1874-1875) y la tardorromántica *Lavanderas en el Manzanares* (c. 1877), poseen la serenidad de un artista de grandes cualidades, fijado en una iconografía costumbrista como parte de un escenario naturalista; vale la pena acercarse a la emoción lumínica transmitida en ambas obras. Análoga emotividad presenta *Rincón de* floresta (1878). A ellos se le une la espléndida *La chula* (c. 1879-1880) plena de sensibilidad y delicadeza, perteneciente a su más brillante período, hacia el preciosismo, concepto con el que pocos años después triunfará de forma brillante su amigo Beruete. El también excelente retrato dedicado a

---

[50] CARRETERO REBÉS, S., BEDIA CASANUEVA, D. y BARÓN THAIDIGSMANN, J.: *Rogelio de Egusquiza (1845-1915)*. Museo de Bellas Artes de Santander-Fundación M. Botín, Santander, 1995.
[51] ALONSO LAZA, M.: op. cit.
[52] SAZATORNIL RUIZ, L., ALONSO RUIZ, B. y MARTÍN HUÉSCAR, A.: *Vistas y Visiones. Imagen Artística de Santander y su Puerto 1757-1950*. Autoridad Portuaria de Santander, Santander, 1995.
[53] CARRETERO REBÉS, S., BEDIA CASANUEVA, D., GARCÍA GARCÍA, C., POOLE QUINTANA, B. y PORTILLA ARROYO, I.: *Casimiro Sainz y Sáiz (1853-1898)*. Museo de Bellas Artes de Santander, Santander, 1998.

su amigo *El pintor Arredondo* (c. 1877) evidencia la calidad de artista. En *Toledo (El Cigarral)* (c. 1877) y *Paisaje* (1877) ya se aprecia toda la brillantez de un artista de sobradas facultades, trayectoria que se truncará por brotes de demencia, periodos de profundas crisis personales, ingreso en el sanatorio madrileño del Doctor Ezquerdo y prematura muerte –trágica- en el mismo.

Cantabria cuenta con otro artista especialmente importante –el más importante-, dentro del naturalismo de paisaje español: Agustín de Riancho (1841-1929). Su también reciente recuperación científica[54], nos ha proporcionado claves de evidente internacionalismo absolutamente fundamentales, cuando se le había elevado, erróneamente, al rango de raro aldeano. Y si es bien cierto que era un modesto ser de pueblo, poseía a la vez tesoros creativos –interiores y exteriores- que naturalmente extrapolan lo local, regional y nacional. Tal recorrido emerge de forma completa a través de las varias decenas de obras que conserva y exhibe el Museo de Santander. De su formación en Madrid con Haes, *Cabo Mayor* (1861) es vivo ejemplo de los modos tardorrománticos formativos fielmente adquiridos. Pero donde emerge moderno y europeo es en su clamorosa etapa belga, que va de 1862 –año en que recala en Amberes, ingresando como alumno en el estudio de François Lamorinière (1828-1911)- a 1884, en que regresa. Más de veinte años de emigración artística, de absorción de modos, de moderna experimentación paisajística, del más grande Riancho, demostrados en la buena cantidad de apuntes y bocetos al óleo del Museo, investigación naturalista de un enamorado de la naturaleza, raíz y origen de su postrera y conocida pintura, consecuencia tardía ésta –por anciana- de su modernidad europea. Conviene acercarse a este conjunto de obras de pequeño formato con el claro concepto de su perpetua investigación corotiana, a través de sus amaneceres, atardeceres, anocheceres, paisajes de umbrías, filtraciones lumínicas, recodos fluviales, paisajes urbanos –los menos-, entremezclados con escenas de pesca y caza, con apacibles instantes de labor o disfrute de las gentes, siempre inteligentemente integrados entre la belleza natural, siempre tratadas con exquisita sensibilidad y amor, y siempre manifestando muchas y muy certeras influencias y referencias: pintura holandesa del siglo XVII, Corot, Courbet, Dupré, Boudin, Jonking, etc., y perfecto conocedor de todas y cada una de las novedades internacionales de su tiempo. Con su regreso, involucionará, posiblemente como consecuencia de los gustos burgueses locales, bastante ramplones. Aún así, y aunque desarrolla una obra más convencional, no pierde, en modo alguno, todo el gusto moderno que subyace en sus lienzos, siempre dotada de una calidad técnica poco superable. Si más convencional y modesto es *El molino* (1899), en *Entrambasmestas* (1889) aflora el gran corotiano. Tras su etapa vallisoletana (1894-1899), lleva a cabo la obra maestra de este periodo, titulada *La cagigona (A orillas del Luena)* (1901/1909), pintada primero y retomada después para donarla al entonces recién creado Museo. Y con *Entrambasmestas* (1918), ya abandona el gusto preciosista, para retornar a la totalidad de su modernidad "belga", ruptura que aflora en toda su intensidad en *La primavera* (1928) y, de forma magistral, en *El río en otoño* (1929), perfecto testamento moderno y belga a toda una trayectoria.

Otros paisajistas cántabros, ya menores, modestos y muchos mediocres, administran distintas fortunas artísticas, algunas de ellas de éxito social. Tal es el caso de Manuel Salces (1861-1932), cuyas más que raras y extrañas desigualdades, hacen pensar en torpes intervenciones externas, lo que dificulta un riguroso estudio, dificultad que compartimos con sucintos intentos anteriores[55]. Pese a este problema –grave y constante en el caso de Salces-, sí se puede concluir que este tardío pintor de tópicos paisajes, posee algunos buenos logros e, incluso, intentos de modernidades, de adaptaciones o pequeñas luchas por salir de conceptos modestamente finiseculares. A este habitual verismo descriptivo, de opaca narrativa, se escapa el *Paisaje de Madrid* (c. 1925), sin duda, la obra más importante que conserva el Museo, aunque tardía, colofón hacia la modernidad y consecuencia de otros interesantes óleos, como son *La Peña Recanil en los altos del Híjar* (1901), *Peñas de las Hoces de Bárcena* (c. 1899) o *Nieblas del Izara* (c. 1900). Algunos de ellos manifiestan la típica construcción en uve, con las

---

[54] CARRETERO REBÉS, S. y BEDIA CASANUEVA, D.: *Agustín de Riancho (1841-1929)*. Museo de Bellas Artes de Santander; Santander, 1997.
[55] SIMÓN CABARGA, J.: *Manuel Salces Gutiérrez*; Santander, 1955.

características y vaporosas nieblas tomando los montes, o la inclusión de la vía de ferrocarril como elemento de cierta modernidad, apreciándose en ocasiones distorsiones compositivas llevadas a cabo por alguien que no las pretendía, en modo alguno.

Los realistas y costumbristas cántabros Donato Avendaño (1840-¿?), Victoriano Polanco (¿?-1894), Fernando Pérez de Camino (1858-1901), Tomás Campuzano (1857-1934), Román López de Hoyos (¿?), Luis de la Vega (¿?), Ricardo Pacheco (¿?) o Luis Cuervas-Mons (1851-1943), también poseen representación en el Museo. Polanco y Pérez de Camino estuvieron unidos bajo la misma bandera perediana, en defensa de los sentires literarios de la época. *La siega* (c. 1880) del primero es buena prueba de ello, muy modesta obra, pero con un evidente valor iconográfico, de acuerdo a su directa inspiración sobre *La Puchera* de José María de Pereda. Como mediocre es el afamado *¡Jesús y adentro!* (1885) de Pérez de Camino -obra depositada por el Centro de Estudios Montañeses-, pero con ese emotivo y justificado interés al estar tomado de *Sotileza*, basada en la trágica e histórica galerna del Sábado de Gloria que Pereda recoge en su obra. Mucho más acertadas son las cuatro tablas de Pérez de Camino, desenvolviéndose mejor en el pequeño formato, con una técnica más suelta y fluida.

De los demás, conviene destacar el *Antiguo muelle de Santander* (c. 1880) de Campuzano, apreciable, pero al que le sobran los pescadores del primer plano, desliz habitual en él cuando trata la figura humana[56]. Las dos pequeñas marinas de Avendaño, poseen el claro referente de la pintura holandesa del siglo XVII; tardorrománticas son *Paisaje de río* (c. 1860), interesante lienzo de juventud, e *Impresión* (c. 1865) dotado de un carácter que tiende hacia el simbolismo, protagonizado por una gran luna que dota a la composición de una mágica ensoñación nocturna.

En cuanto a realistas y naturalistas foráneos, cabe destacar *El Sardinero* (1906) del valenciano Antonio Gomar (1853-1911)[57], óleo que tras la última restauración, adquiere el característico preciosismo lumínico y técnico levantino que ya se aleja totalmente de los conceptos arcaicos del realismo, en composición bien articulada y construida, siempre interesante por el sentido documental-urbano que adquiere. León Criach y Durán (1866-1928) posee otra lectura bien distinta respecto a sus colegas cántabros; sus conceptos formativos catalanes, lugar de donde es originario, hacen que en su trabajo se evidencien otros registros de modernidad en su periodo más clarividente, con características de la escuela catalana, especialmente en pequeños bocetos o apuntes al óleo, como bien se puede apreciar en *Tertulia en el campo* (c. 1895-1900) y, sobre todo, *Paisaje urbano* (c. 1900-1905) o *Tendal en la Bahía* (c. 1900-1905)[58]; su última obra queda marcada por un curioso concepto entre ingenuo y naíf, dotado en algún caso, de ciertos sentir simbolista, sin seguramente saberlo.

Tradicionalistas y costumbristas entre 1900 y 1939.

Existen diversas obras de algún interés de artistas foráneos que ejemplifican las modas españolas de lecturas, en general, tradicionalistas. En este sentido, cabe mencionar a Ángel García Carrió (1886-1972), pintor modesto y excesivamente arcaico en sus planteamientos, productor de un persistente costumbrismo[59] que raya en el tópico, ampliamente representado en el Museo con distintos óleos de las primeras décadas, así como de posguerra y posteriores, con naturalezas muertas, interiores, retratos de tipos populares, escenas costumbristas, etc. Del también asturiano Nicanor Piñole (1878-1978), la contemplación de sus obras proporcionan otras intenciones y objetivos de acuerdo a su registro más moderno –según etapas-, dentro de un general costumbrismo. Más tradicional se muestra Eduardo Chicharro y Agüera (1873-

---

[56] SAZARORNIL RUIZ, L., AULLÓN DE HARO, P., ALONSO LAZA, M., VEGA, J.: *Tomás Campuzano y Aguirre (1857-1934)*. Fundación M. Botín, Santander, 2000.

[57] ALONSO LAZA, M.: "Relaciones entre la pintura valenciana y la pintura cántabra durante los siglos XIX y XX". *Actas del Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano*, Valencia, 1993, pp. 569-574.

[58] CARRETERO REBÉS, S.: *León Criach y Durán (1866-1928)*. Museo de Bellas Artes, Santander, 1987 (posee breve texto de presentación de L. RODRÍGUEZ ALCALDE).

[59] ALONSO LAZA, M.: "El Costumbrismo montañés en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1876-1910). *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, LIII, 1993, pp. 121-154.

1949), si bien, *El presidiario (El número 39)* (c. 1939-1940) del Museo adquiere otro valor, de acuerdo al acercamiento simbólico que puede tener, en relación con la finalización del conflicto español. Samuel Mañá (1875-1955)[60], a través de *La niña de la bola* (c. 1900), nos hace centrar el interés en su vinculación con Sorolla, de quien fue discípulo, y el estudio del maestro representado en este óleo. Julio Moisés (1888-1968) posee una lectura más tradicional con sus retratos de anteguerra. Valentín de Zubiaurre (1879-1963) nos ejemplifica los modos de la escuela vasca desde un retrato. O Álvaro Alcalá Galiano (1873-1963) con *Un pescador* (c. 1910), ya con un costumbrismo más abierto, de connotaciones bretonas.

Entre los cántabros, Lino Casimiro Iborra (1858-1935)[61] se erige en nuestro más puro costumbrista, representado con varias y muy modestas obras. Ángel Espinosa (1889-1951) practica el género así como el retrato, de notas clasicistas hacia una tenue liberación técnica. Flavio San Román (1889-1951)[62] es un oficialista-clasicista, palpable en todos y cada uno de los numerosos retratos que conserva el Museo. El más joven y tardío Ciriaco Párraga (1902-1973), que oferta otro registro, con un punto de atrevimiento desde su vinculación con lo vasco. Por fin, el joven Ricardo Bernardo (1897-1940) se alinea enseguida a modos costumbristas, de conexión también vasca, evidenciado en *Los piteros* (1919) conceptos que afortunadamente abandonará al poco tiempo, abrazando estéticas modernas.

Vanguardia y modernidad cosmopolita del primer tercio del siglo XX.

Totalmente alejados a estos planteamientos de paisaje verista y descriptivo, de costumbres, oficialistas o clasicistas, el Museo conserva un puñado de obras que ya se adecuan a las novedades artísticas europeas. Del único vanguardista cántabro, Francisco Iturrino (1864-1924)[63], se conservan cuatro magníficas obras, ya de su pleno periodo fauvista de madurez artística, pasados sus escarceos hacia el simbolismo y postimpresionistas. Dos de los lienzos reflejan especialmente su española forma de ver los distintos asuntos, a través del *Tablao flamenco* (1909-1910) y *Perla negra* (1909-1910), como moderna forma de manifestar un interés pseudoafricano, iconografías que interesaban a los vanguardistas. O su perpetuo homenaje a la mujer, de acuerdo, a su vez, a las novedades literarias lésbicas y de ruptura de Collete, con *Andaluzas (El Jardín de Lesba)* (1909-1910), ubicadas ambas amantes en un característico paisaje mattissiano y dotadas de un aire oriental. Y, por fin, la obra maestra titulada *Desnudo* (1909-1910), moderna odalisca, agresiva y de provocación, magistral manifestación de obra puramente pictórica en cuanto a articulación, técnica, juegos de campos cromáticos fríos y cálidos con los que construir perspectivas, etc.[64].

María Blanchard (1881-1932) plantea otra suerte de modernidad tardovanguardista[65]. Con la *Gitana* (c. 1907) pasa por una formación generalizada, académica, involucrada en la costumbre. A los dos años y con su primer viaje a París, comenzará a liberarse. Conocerá después a Juan Gris (1887-1927), punto de no retorno en su compromiso estético, plástico y artístico, abrazando el cubismo de forma admirable, etapa no representada en los fondos. Entre 1919-1920, vuelve los ojos a ese moderno retorno a la figuración que tiene lugar en Europa, postrera etapa que abarca hasta el final de su vida y que, en el caso de Blanchard,

---

[60] CARRETERO REBÉS, S. y POOLE QUINTANA, B.: *Samuel Mañá (1875-1955)*. Museo de Bellas Artes de Santander, Santander, 1991.

[61] ALONSO LAZA, M.: *Lino Casimiro Iborra, pintor (1858-1935)*. Ayuntamiento de Santoña, Santander, 1994.

[62] MARTÍNEZ SAN MIGUEL, A. y FERNÁNDEZ MORAL, S.: *Flavio San Román*. Ayuntamiento de Bárcena de Cicero, Santander, 1989.

[63] MORENO RUIZ DE EGUINO, I., JOOS, P., BARAÑANO, K. De, BONET, J. M. y GONZÁLEZ DE DURANA, J.: *Francisco Iturrino*, Kutxa de San Sebastián, San Sebastián, 1996. JOOS, P., ZUGAZA MIRANDA, M. y BONET, J. M.: *Francisco Iturrino (1864-1924)*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 1996.

[64] CARRETERO REBÉS, S. y JOOS, P.: *Francisco Iturrino (1864-1924)*. Museo Nicanor Piñole, Gijón, 1999.

[65] CAMPOY, A. M.: *María Blanchard*, Madrid, 1981. SALAZAR, M. J.: *M. Blanchard*, catálogo Ministerio de Cultura-Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1982.

posee una íntima relación de concepto con las novedades pictóricas italianas de su tiempo. Sensacional es la *Cabeza de niño* (c. 1925), cuya intimidad melancólica, doméstica e infantil, sensibilidad femenina –que no trivial sensiblería-, unida a su innegable calidad, definen exactamente el sentir y los modos de la artista. Bajo estos parámetros se enmarca asimismo *Comida en familia* (c. 1927-1929), con una dulzura acentuada, si cabe, por el uso del pastel. *Muchacho leyendo* (c. 1926), *Naturaleza muerta* (c. 1927-1929) y *La merienda* (c. 1929-1932), completan su representación. Por último, resaltamos la importancia de la obra titulada *Mujer con vestido rojo* (c. 1914-1915) tomada desde siempre como óleo de María Blanchard, pero cuya autoría a veces hemos discutido y puesto en entredicho, ya que se ajusta más a los modos de su gran amigo Diego Rivera (1886-1957), posibilidad que ya hemos mencionado[66].

Otra importante obra es *Vista del Sena* (1915) del salmantino Celso Lagar (1891-1966), con mezcla de datos postimpresionistas y fauvistas, y cuya perspectiva y punto de vista –desde un *quai* del Sena- reflejan los atrevimientos del pintor de esa época, definiendo uno de sus mejores trabajos. En representación del plenairismo levantino, con menos dosis cosmopolitas, se conserva *En la playa* (1923) de Cecilio Plá (1860-1934), pequeño lienzo lleno de frescura. Y Evaristo Valle (1873-1951) está representado por un magnífico óleo titulado *Faena del carbón* (c. 1929), de difícil y ácida solución cromática.

Entre los artistas anacrónicos, es necesario destacar a Julio Romero de Torres (1874-1930) con el *Retrato de Sarahlarco (*c. 1920) que presenta su particular concepto, definiendo magníficamente sus modos simbolistas. A José Gutiérrez Solana (1884-1945)[67] con *Los traperos* (1921), cuyo sentir simbolista, íntimamente ligado a su obra literaria, a través del vehículo expresivo, queda fiel y magistralmente ejemplificado en esta obra. Y dejamos para este final a María Roesset (1882-1921)[68] y su *Mujer con velo negro y collares* (1913), una odalisca, lienzo de cierta modernidad de acuerdo a su iconografía, pero cuya materialización se enmarca mejor según conceptos tardorrománticos y hacia una suerte de simbolismo, poseedora de evidentes defectos.

Moderna renovación de las nuevas generaciones entre 1920 y 1939.

Gerardo de Alvear (1887-1964)[69] sirve de gozne renovador de la pintura en Cantabria por concepto, por tiempos, por un cosmopolitismo y por magisterio. Su estrecha relación con el Ateneo de Santander, le permite una proyección local-regional consistente. Con la excelente *Viejas jugando a las cartas* (c. 1916) se adecua a las modas costumbristas, que a su vez recuerdan modos solanescos. Pronto se ubica en una pintura fundamentada en la amabilidad y sensibilidad, de perpetuo concepto realista-tardoimpresionista, popularmente atractiva y aceptada. De hacia 1927, justo antes de su primer viaje a la Argentina, es su dulce *Santander desde la calle Alta* –que en realidad debe de ser *desde la calle General Dávila*-, paisaje urbano que, en nuestra opinión, es donde consigue sus mejores logros. Durante el periodo argentino, entre 1935 y 1950, lleva a cabo las más interesantes, con la clasicista *Bañistas* (1936), muy italiana por la solución y tratamiento de recuerdo muralista, o la excelente y magistral *Buenos Aires lluvioso* (c.1936-1950).

Si Alvear sirve de gozne renovador, Pancho Cossío (1894-1970)[70] es la renovación, la plena modernidad, la apertura hacia conceptos artísticos escasamente conocidos de forma física en la región. De la mano del poeta Gerardo Diego, se adhiere a las corrientes ultraizantes, sin él

---

[66] CARRETERO REBÉS, S. y DÍAZ LÓPEZ, J.: *La pintura de Cantabria en la modernidad (1919-1957)*. Museo de Bellas Artes de Santander, Santander, 1998, p. 27.

[67] ALONSO FERNÁNDEZ, L.: *J. Solana. Exposición-Homenaje. Estudio y catalogación de su obra*. Centro Cultural del Conde Duque, Madrid, 1985.

[68] PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *María Roesset (1882-1921)*. Centro Cultural Conde Duque, Madrid, 1988.

[69] SALCINES, L. A.: *Gerardo de Alvear, el pintor de la bahía*, Santander, 1987. EALO DE SA, M.: *Gerardo de Alvear: Primer centenario de su nacimiento*, Santander, 1989.

[70] HOZ, Á. de la y MADARIAGA, B.: *Pancho Cossío. El artista y su obra*. Santander, 1987. CARRETERO REBÉS, S.: *Pancho Cossío (1894-1970). Colección del Museo de Bellas Artes de Santander*. Museo de Bellas Artes, Santander, 1994.

saberlo exactamente: cuando es pública y negativamente criticado, su vehemente rechazo contra esta nomenclatura demuestra que desconoce su real significado. Sea como fuere, desarrolla una etapa ciertamente importante, conservándose un puñado de obras de este momento absolutamente incuestionables, con *Traineras* (1921) a la cabeza como obra maestra, junto a *Niños con cometas* (c. 1920-1921), *Pescadores con redes* (c. 1921-1922), etc. Pero esta renovación *in situ* tiene lugar hasta 1923, año en que parte a París. De su excepcional y totalmente moderna etapa parisina es el *Puerto* (1930) y *Cartas sobre un velador* (1929), ejemplos que evidencian sus postulados artísticos hermanados con los que otros colegas practicaban entonces (Viñes, Bores, De la Serna…).

Ricardo Bernardo (1897-1940)[71] es quien en realidad protagoniza la ruptura y modernidad pictórica en Cantabria en los veinte y treinta. Tras su etapa de juventud, inmadura y vasca a la que pertenece *Los piteros* (1919), Bernardo cambia su rumbo estético y conceptual adhiriéndose a las corrientes de la *Nueva Objetividad* europea. A esta etapa pertenecen *La Plaza de los Remedios* y *Desnudo*, datados ambos en 1930, constatándose la clara influencia italiana del segundo, con su posible carga simbólica.

Simbolista y metafísico se manifiesta el autodidacta Antonio Quirós (1912-1984) en su intenso lustro de anteguerra. Tras breve paso por un inmaduro realismo, pronto desarrolla una obra de signo figurativo y tardocubista, de formas blandas, siguiendo la fiel influencia de su tía María Blanchard, tal como sucede en *El cajista* (1933) donada al Museo por Domingo de la Lastra y su mujer. Enseguida llega a su más brillante e interesante etapa –metafísica, surrealista y lorquiana-, consecuencia de sus directos contactos con Federico García Loca en sus visitas a Santander con el Teatro Universitario *La Barraca* desde la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. La magistral *El perro ladrando a la luna* (1935) -donada por la familia Lastra Santos-, así como el *Chivo emisario del mal* (1935) y *La muerte del Camborio* (1935), unido a su *Autorretrato* (1935), pertenecen a este momento, lienzos que poseen una absoluta carga simbólica, directamente emparentadas con los simbolismos de la poesía de Lorca[72], visión que recientemente se ha visto completada con la localización de otras obras desconocidas o inéditas[73].

Este feliz, intenso e importante periodo de la historia de la pintura de Cantabria, lleno de talento, se complementa con otro puñado de obras de signo moderno, comprometidas y de distintas calidades. Se deben a Santiago Ontañón (1903-1989)[74] (*Naturaleza muerta, Adán y Eva*, c. 1927), Francisco Modinos (1906-1971) (*Cargadores*, 1935), Santiago Montes (1911-1954) (*Retrato de Rivas Cherif*, 1936-1939, en depósito), Justo Colongues (1909-1981) (*En el puerto*, 1932) o Vicente R. Ortigado (1914-1996) (*Germán, El pescador*, 1935).

ARTES PLÁSTICAS ENTRE 1940 y 2001.

Pintura entre 1940 y 1978.

Tras el paréntesis de la Guerra Civil, que en el caso de Santander se prolonga hasta la reconstrucción de la ciudad, como consecuencia del incendio de 1941, se vuelve a retomar un pulso ciertamente adormecido. La propia especialización del Museo –en Museo de Pinturas- y la puesta en funcionamiento de un Patronato, le otorgan otro sentido, bajo la coordinación de Simón Cabarga, en largo periodo que abarca hasta 1978. Se caracteriza por el acusado signo de la descentralización, quizás una excesiva mirada a lo propio. Los buenos artistas cántabros "gozne" –en el exilio o en suelo patrio- están bien representados. De Cossío, que es quien

---

[71] LÓPEZ SOBRADO, E.: *Ricardo Bernardo (1897-1940)*. Museo de Bellas Artes de Santander-Ayuntamiento de Medio Cudeyo, Santander, 1997.

[72] CARRETERO REBÉS, S., GARCÍA GARCÍA, C., POOLE QUINTANA, B. y PORTILLA ARROYO, I.: *Antonio Quirós (1912-1984)*. Museo de Bellas Artes de Santander, Santander, 1999.

[73] CARRETERO REBÉS, S.: "Obras inéditas y desconocidas de anteguerra de Antonio Quirós". *Trasdós*, n. 1, 1999, pp. 55-61.

[74] LÓPEZ SOBRADO. E.: "Santiago Ontañón, un escenógrafo en el exilio". *Historias de Cantabria*, 2, 1992, pp. 127-155.

capitaliza el centro de atención, se conservan varios retratos falangistas, alguno magistral como es el dedicado a *José Antonio Primo de Rivera* (1943) y otros excelentes, como los de *Agustín Zancajo Osorio* (1944) o el *Ministro Alfonso Peña Boeuf* (1949). Pero la gran obra de este periodo es su *Ventana mirando al mar* (1952), donde se condensa una escena playera y una naturaleza muerta, sobrada de virtudes plásticas inigualables.

De Quintanilla[75] se conservan casi cien óleos, a través de los cuales afloran sus preocupaciones sociales y de denuncia, además de la práctica bodegonista. Quirós está a su vez magníficamente representado con varios excelentes lienzos de su más conocida etapa, la postrera, en *Marcapasos* (1975), *Mujeres entrando en el mar* (c. 1980), *Homenaje a Bernard Palissy* (c. 1975), etc., a través de los cuales muestra todas sus grandes facultades técnicas, no exentas de ciertos amaneramientos. De Rufino Ceballos (1907-1970)[76] se conserva su excelente *Invierno en París* (1959) de atrevida articulación. Juan Antonio de Acha Pellón (1904-1991) está presente con su *María ´La Cascorrito`* (1963), en donde mezcla sus influencias solanescas y cossianas; o un modesto paisaje de César Jenaro Abín (1892-1974). Son ejemplos de artistas y obras bisagra de estas primeras décadas de posguerra. Una afortunada digresión foránea se encuentra en un guache de Joan Miró (1893-1993) que hemos titulado *La Luna* (1958), donado por Beltrán de Heredia, realizado para una obra de Vicente Aleixandre, emparentada con los murales *El Sol* y *La Luna* que entonces trabajó con el ceramista Josep Lloréns Artigas (1892-1981) para la UNESCO[77].

Las nuevas generaciones cántabras de posguerra afloran con espontaneidad y talento, una renovación necesaria por nueva y fresca, así como abundante en cuanto a su representación[78]. De un lado, se observa el grupo de los excelentes informalistas y abstractos, que vivieron una arriesgada contemporaneidad. De Enrique Gran (1928-1999)[79] se conserva una veintena de óleos que parten de la figuración moderna de los cincuenta, pasando por su efímero cubismo (*Bodegón cubista*, 1954), su interesante informalismo a lo Lucio Muñoz de los sesenta (*Rompimiento*, c. 1966), hasta llegar a su personal cosmogonía final fría y azul en los sesenta y setenta (*Figura enigmática*, 1967), doradas en los ochenta y noventa. Esteban de la Foz (1928)[80] marca asimismo otra diferencia e interés, con abundante e importante obra de los cincuenta a nuestros días, destacando la tardocubista *Mademoiselle du Parc Monçeau* (1956), hasta las sensacionales y sabias abstracciones *Huida* (1975), *Pintura* (1979) o *Cuarteto* (1993), entre otras, trabajos que evidencian la poderosa creatividad de un artista, de compacta trayectoria y con continuidad, fundamental en el panorama pictórico español de la segunda mitad del siglo XX. Fernando Sáez (1921)[81] es otro de los grandes informalistas, de fundamento figurativo con *Serie Saturno nº 75* (1975) o *Figura 43* (c. 1977). La inquietud de Miguel Vázquez (1920) es también patente, desde sus planteamientos iniciales cossianos (*Flores*, c. 1978), a sus constantes experimentaciones en formatos pictóricos convencionales, cerámicos, etc. Manuel Gómez Raba (1928-1983)[82] emerge como otro de los artistas claves, lleno de talento, con distinta obra en el Museo desde principios de los sesenta, bidimensional e informalista, pasando por sus excelentes propuestas en madera policromada de la segunda

---

[75] SALAZAR, M. J.: *Luis Quintanilla*. Catálogo Dirección General Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Madrid, 1979.

[76] LÓPEZ SOBRADO, E.: *Rufino Ceballos. Vida y obra de un pintor*. Ayuntamiento de Camargo, Santander, 1997.

[77] CARRETERO REBÉS, S.: "Un *gouache* de Joan Miró donado al Museo de Bellas Artes de Santander". *Trasdós*, n. 3 (en prensa).

[78] SALCINES, L. A.: *El arte como comunicación (conversaciones con algunos artistas montañeses actuales)*. Santander, 1977.

[79] CARRETERO REBÉS, S. y GONZÁLEZ SANTOS, C.: *Enrique Gran*. Museo de Bellas Artes, Santander, 1992.

[80] GARCÍA GARCÍA, C. y POOLE QUINTANA, B.: *Esteban de la Foz*. Museo de Bellas Artes, Santander, 1994.

[81] CARANCI, C. y RODRÍGUEZ ALCALDE, L.: *Fernando Sáez*. Museo de Bellas Artes, Santander, 1996.

[82] ZAMANILLO PERAL, F.: *Manuel G. Raba (1928-1983)*. Fundación Marcelino Botín, Santander, 1995 (con texto de presentación de L. RGUEZ. ALCALDE).

mitad de la década, hasta las formulaciones en poliéster de los setenta, dentro de sus conceptos mágicos de los "extraños parajes". O Eduardo Sanz (1928), representado en sus capillas ópticas de los sesenta y sus cartas de amor, con *Cumpleaños de novios católicos* (1976). De los informalistas españoles, es preciso destacar el óleo titulado *Horizontal* (1960) de Salvador Victoria (1929-1994), matéricamente generoso, de feliz y libre gesto. Y tardoinformalista y más cercano a la pintura-pintura es el *Juego musical* (1979) del norteamericano Jerry Sheerin (1933).

Esta fundamental generación se complementa con obras de los figurativos, todos ellos con varias obras de distintas series, épocas y conceptos. El más veterano es el rianchista y de influencias postimpresionistas Julio de Pablo (1917) (*Remanso*, 1972), seguido por el anarcoexpresionista Martín Sáez (1923-1989)[83] (*Retrato*, 1960; *Mami*, 1980), el irónico Ángel Medina (1924)[84] (*Teleobjetivo*, 1981), la expresiva Luz de Alvear (1926-2001) (*Maternidad*, c. 1982), el realista Fernando Calderón (1928) (*El rastro*, 1978), la sutil y transparente Gloria Torner (1934)[85] (*La Bahía desde mi ventana*, 1975), el inquieto Agustín de Celis (1932) (*Mujer en la calle*, 1962), el escenógrafo José Ramón Sánchez (1936) (*Arlequín*), el expresivo y luego orgánico Pedro Sobrado (1936)[86] (*MAI-68*, 1968), el neofauvista Fernando Delapuente (1909-1989), entre otros. Fuera del ámbito regional, conviene destacar la existencia de obras interesantes de Eduardo Úrculo (1938), Cristino de Vera (1931) (*Cesto y mesa*, 1977), Jorge Abot (1941), etc.; pero especialmente importante es resaltar una obra de Eugenio Granell (1912-2001) titulada *Augurio de primavera* (1977), dentro de la estética surrealista.

Obra entre 1978 y 2015.

En 1978 se jubila Simón Cabarga. En enero de 1979 se incorpora Fernando Zamanillo contratado como conservador. Se marca, pues, un antes y un después, bajo signos de contemporaneidad y actualidad que en la colección se materializa a través de nuevos aires renovadores, que coincide precisamente con la década de los setenta. De este último cuarto de siglo, el Museo posee una copiosa colección, referente a la proporcionalidad numérica con todo lo anterior.

De los artistas de las anteriores generaciones en activo, se han ido incorporando distintas obras durante los últimos años. En este sentido, conviene destacar la titulada *Retrato* (1999) de Juan Navarro Baldeweg (1939)[87], recientemente adquirida, lienzo de marcado signo intimista y autobiográfico.

En cuanto a los artistas del cambio o de transición de los setenta con continuidad en las siguientes, se conserva obra de los cántabros Joaquín Capa (1941), Celestino Cuevas (1943) (*Leonada*, 1976; *Una estatua en el Paseo de Cupido*, 1976), Xesús Vázquez (1946) (*Gudea*, 1979; *My Lay*, 1991), Eduardo Gruber (1949)[88] (*Cocina*, 1974; *Desprendimiento*, 1979; *Naturaleza "muerta"*, 1998), Joaquín Martínez Cano (1953) (obras sin titular de los setenta), Gabriel Rodríguez (1949), Roberto Orallo (1947), Eloy Velázquez (1949), Pilar Gómez Cossío (1950), Vicky Civera (1955) (*Caracola*, 1981), Juan Uslé (1954)[89] (obras sin titular de 1980 y 1981), etc.; y de otros españoles como Chema Cobo (*Stage*, 1992), Fernando Sánchez Calderón (*Vía Crucis*, 1994), Félix de la Concha (*Transformador*, 1994), etc.

---

[83] CARRETERO REBÉS, S. y GARCÍA GARCÍA, C.: *Martín Sáez (1923-1989)*. Museo de Bellas Artes, Santander, 1992.
[84] MEDINA, Á.: *Ángel Medina*. Museo de Bellas Artes, Santander, 1995.
[85] VV.AA.: *Gloria Torner*. Santander, 1999.
[86] ARIAS DE COSSÍO, A. Mª: *Pedro Sobrado*. Colegio Oficial de Arquitectos Técnicos de Santander, Santander, 1999.
[87] DIEGO, E. de: *Juan Navarro Baldeweg*. Museo de Bellas Artes, Santander, 2001.
[88] ZAMANILLO PERAL, F. y BARÓN THAIDIGSMANN, J.: *Eduardo Gruber. Dibujos y pinturas 1989-99*. Museo de Bellas Artes, Santander, 1999.
[89] ZAMANILLO PERAL, F., NAHAS, D. y NAVARRO, M.: *Juan Uslé. Distancia insalvable*. Museo de Bellas Artes, Santander, 2000.

Inmediatamente, irrumpen otros artistas, como José Gallego (1953) (dos obras sin titular de 1994 y 1995), Ricardo Cavada (1954), Jesús Hoyos (1953-1997), Jesús Alberto Pérez Castaños (1950) (*Flying Saucers come Back*, 1995), Martín Carral (1959) (*Pantalla 27*, 1992), etc. De los noventa y más frescas propuestas se conservan piezas de Sara Huete (1958) (*Sírvase usted...*, 1997-1998), Antonio Mesones (1965) (sin título, 1996), José Luis Mazarío (1963), Emilio González Sainz (1961), Arancha Goyeneche (1967) (*Atlántico*, 1998), José Aja (1966), Pedro Carrera (1966), Mario Rey (1966), Nacho Zubelzu (1966), etc.

Y en los últimos veinticinco años el Museo ha ido experimentando una evolución razonable y sostenible, necesaria, en todos y cada uno de sus aspectos, también en el hecho de hacer colección. En este sentido, el incremento de la misma es importante en cantidad, calidad y cosmopolitismo, avanzando en el crecimiento de la misma de forma moderna, pero sobre todo contemporánea y actual, nacional e internacional, sin olvidar lo local y regional. Pinturas, esculturas, videocreaciones, obras sonoras, etc., etc., se incorporan con naturalidad, de acuerdo al contexto de las colecciones de la institución, permitiendo una saludable y lógica evolución hacia el futuro, cuidando el ayer, el presente y el futuro, evitando introducirlo en un callejón sin salida arcaico, clásico y rancio.

ESCULTURA, DIBUJOS, OBRA GRÁFICA Y OTROS FONDOS.

El resto de las secciones artísticas del Museo –escultura, cerámica, tapices, dibujo, obra gráfica, fotografía, etc.- son mucho menores en número. En cuanto a la escultura[90], se parte de un vaciado de escayola de Lorenzo Coullaut (1876-1932), estudio para el monumento dedicado a José María de Pereda de hacia 1909-1910. El referente cántabro de la primera mitad de siglo XX se focaliza sin duda en la figura de Daniel Alegre (1887-1949)[91], del que se pueden admirar *Don Esteban Atriain* (1917), *Pastorcillo cántabro* (1918) y *Una cubana* (1920), sensibles y cuidados bustos realizados en mármol blanco de Casar de Periedo, idealistas y modernamente clasicistas.

Otros escultores "clásicos" son Victorio Macho (1887-1966) y José Villalobos (1908-1967)[92]. Del primero se conserva el *Busto de Bonifacio Barreda* (1921); del segundo, el *Retrato de Pancho Cossío*, de bronce de principios de los cincuenta. El realista social Teodoro Calderón (1912-1955) guarda otra lectura, patente en *Atormentados* (c. 1953-1954). Y Manuel Cacicedo (1909-1990)[93], un perpetuo imaginero, del que el Museo conserva varias centenares de obras.

Como consecuencia de la generosa donación de Pablo Schabelsky, en su segunda entrega a principios de los noventa, el Museo posee en propiedad un conjunto de piezas de anteguerra y posguerra, con continuación posterior, ciertamente brillantes, debidas a tres grandes escultores españoles: Manolo Hugué (1872-1945), con dos gitanas en bronce, de los años treinta; Jorge Oteiza (1908), con una decena de pequeñas e importantes piezas en zinc y bronce, como *Arrijasotzaile amb la piedra cilindrica* (1949), *Adán y Eva* (1951)[94] o *Xenpelar* (1969); y Cristino Mallo (1905-1989), con la extraordinaria y emblemática *La Paz* (1931) –obra que se creía desaparecida, de vanguardia y llevada a cabo con las patas de una silla-, así como *Pintor con escalera* (c. 1973) y *Feriantes* (c. 1980).

Existe asimismo un conjunto de obras en representación de la nueva generación de posguerra cántabra o vinculada a la región, que permitirá una apertura posterior, protagonizada por Ramón Calderón (1932) (*Homenaje a los cántabros*, 1972), Miguel González (1930) (*Cerámica*,

---

[90] RODRÍGUEZ, G.: *La escultura en Cantabria. De Daniel Alegre a nuestros días*. Fundación Marcelino Botín, Santander, 2000.

[91] SIMÓN CABARGA, J.: *Daniel Alegre*; Antología de Escritores y Artistas, n. 13, Santander, 1950. DÍAZ, J.: "Daniel Alegre, El Escultor"; *Historias de Cantabria*, n. 1, 1992.

[92] IZQUIERDO BARQUÍN, Á. y ELIZALDE RODRÍGUEZ, L.: "José Villalobos Miñor 1908-67. Un escultor cántabro olvidado". *Historias de Cantabria*, n. 6, 1992, pp. 111-132.

[93] CARRETERO REBÉS, S. y POOLE QUINTANA, B.: *Manuel Cacicedo*. Museo de Bellas Artes, Santander, 1990.

[94] DÍAZ, J.: "*Adán y Eva* de Jorge Oteiza". *Trasdós*, n. 2, 2000, pp. 251-256.

1976), Dao Misono (1933), Ramón Muriedas (1938) (*Familia*, 1974), José Ramón Gómez Nazábal (1938) *(El paseíllo*, 1986), Miranda D´Amico (*Homenaje a Fontana*), etc.

Con los setenta, se asiste a un mayor número de escultores en Cantabria –se habla de escultura, cerámica y otros planteamientos-, hasta el punto incluso de erigirse como faceta artística en donde se constata un talento que vence en calidad e interés a otras manifestaciones plásticas, especialmente palpable en los ochenta y noventa. En este sentido, conviene destacar al gran Jesús Avecilla (1941-1991)[95] del que el Museo ha adquirido recientemente el *Juego de bolos en el dique seco* o *La bolera* (1987), como ejemplar planteamiento de recuperación del santanderino Dique de Gamazo, poseyendo a su vez en depósito *El Loco y su mujer* (c. 1985), entre otras piezas. Isabel Garay (1946), Rocío Blanco (1945), Gema Soldevilla (1950), María Jesús Cueto (1951) (*Conglomerado*, 1986), Luis Fuentes (1950), Víctor González (1950), Daniel Gutiérrez (1955), Juan Ruiz (1957), José Cobo (1958), Luis López Lejardi (1957), Miguel Pérez Peña (1959), Emilia Trueba (1959*) (Jaulas de seda*, 1998), Concha García (1960) (*Suspendido en el tiempo*, 1994; *Círculo*, 1997-1998), Daniel Rodríguez Martín (1966), Javier Arce (1973), etc., se han ido incorporando con sus fondos a la institución en los últimos años. Citamos finalmente a Manuel Fuentes (1947) con su tapiz titulado *Lagartera tejida* (1979).

Exigua es la representación escultórica del resto del país en general del último cuarto del siglo XX, reseñando las piezas de Ángela García Cuetos (1942) (*Cabeza de caballo*, c. 1990), David Lechuga (1950) o Concha Jerez (1941) (*Interferencias*, 1996).

En cuanto a los fondos de dibujo –y por añadidura, de acuarela y otras técnicas, dejando de lado las de Clara Trueba o Francisco Pradilla ya reseñadas-, se valoran las siete plumillas de Victoriano Polanco[96], destacando *El corro de bolos* (1889*)*, *Camino del mercado* (1889) o *¡Leña!* (1889); una decena de apuntes de Agustín de Riancho; un sutil grafito de Ricardo Bernardo; un pequeño dibujo a lápiz de Francisco Iturrino, adquirido recientemente, titulado *Personajes* (s/f); doce apuntes a lápiz de Gerardo de Alvear; tres excelentes plumillas de Luis Quintanilla datados en 1937 y de la guerra; otro de Daniel Vázquez Díaz (1882-1969), *Solana, su última expresión* (1945); así como ejemplares de Flavio San Román, Manuel Cacicedo, Manuel Lledías, Manuel Liaño o Pancho Cossío. Del último cuarto del siglo XX, son de destacar algunos excelentes retratos a carboncillo de Álvaro Delgado (1922), de Manuel Calvo (1934) y, especialmente, el titulado *A* (1994) y de gran formato de Eduardo Gruber. Conviene destacar la colección de dibujos, pequeños collages, gouaches, etc. pertenecientes a la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, en depósito en el Museo, debidos a Calatrava, Clavé, Úrculo, Arroyo, Mompó, Saura, Guerrero, etc.

La sección de obra gráfica no guarda unidad, aunque se conservan obras de gran interés, abundando en las de creación cántabra97. Fuera del último cuarto del siglo XX, destacan los de Blas Ametller (La caza del avestruz, 1803), Francisco de Goya (con casi cien aguafuertes, ochenta de Los Desastres de la Guerra, nueve de Los Caprichos, tres de Los Sueños y otros tres de la Tauromaquia, todos donados por Simón Cabarga), Tomás Campuzano (tres aguafuertes), Rogelio de Egusquiza (diez ejemplares realizados al aguafuerte, aguatinta y puntas seca), Francisco Iturrino (tres aguafuertes), José Gutiérrez Solana (la serie completa de los aguafuertes y cinco litografías), Luis Quintanilla (tres aguafuertes) o Manuel Lledías (varios ejemplares de sus vistas regionales). De las últimas décadas, se conservan diversos ejemplares de Lucio Muñoz, Rafael Canogar, Andrés Nagel, Joaquín Capa (1941) (varias carpetas), Eduardo Gruber, Juan Gómez Cagigal (1948-2000), Juan Martínez Moro (1960) (High Tension, 1999, 396 unos sobre un no, 1999), etc. Asimismo, el Museo conserva numerosas carpetas temáticas de tipo colectivo.

---

[95] *Jesús Avecilla*. Catálogo de exposición del Puerto de Santander-Consejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria, Santander, 1997.
[96] CARRETERO REBÉS, S.: *Victoriano Polanco*. Museo de Bellas Artes, Santander, 1994.
[97] VELÁZQUEZ, E.: *El Grabado en Cantabria*, Tesis Doctoral (en preparación).

Por fin, los fondos de fotografía artística son asimismo escasos, ciñéndose casi exclusivamente a autores cántabros[98] o vinculados a la región: Ángel de la Hoz[99], José Lamarca (1939)[100], Pablo Hojas Cruz (1945), Jorge Fernández (1950), Luis G. Otí (1950), Güemes, Ciuco Gutiérrez (1956)[101], Santiago A. Sagrado (1957), Antonio Aragón (1971), etc., así como otro grupo de fotografías de propuestas diversas.

NUMISMÁTICA, MEDALLÍSTICA Y SIGILOGRAFÍA.

No se puede dejar de reseñar la colección de numismática, medallística y sigilografía del Museo, antaño expuesta selectivamente[102] y que conecta con los orígenes de la institución. La sección de numismática[103] consta de unas dos mil piezas. Abarca cronológicamente desde la época romana hasta la actualidad. Las más antiguas corresponden a acuñaciones romanas o de su dominio, destacando distintos denarios republicanos en plata, como el de la familia Scribonia (145-138 a.C.); un denario en plata de Augusto de la familia Julia (28-26 a.C.) encontrado en Suances; denarios imperiales en plata, como el de Tiberio (14-37 d.C.); bronces imperiales, como es un sestercio de Trajano (103-111 d.C.), un as de Trajano Decio (249-251 d.C.) o follis de Licinio (308-324 d.C.) y de Constantino (307-337 d.C.); un conjunto de monedas hispano-romanas, como un as ibérico (120-90 a.C.) hallado en San Vicente de la Barquera; o un as hispano-púnico en bronce de Gadir (100-20 a.C.). A partir de la numismática medieval, la colección es prácticamente española, con algunas excepciones contemporáneas, partiendo de un dinero de Alfonso I de Aragón (1104-1134); así como dineros, novenes, cornados, reales y blancas de distintos reinados –de plata o vellón-, como los de Alfonso X el "Sabio" (1252-1284), Sancho IV (1284-1295), Alfonso XI (1312-1350), hasta Juan II (1406-1454). La numismática moderna tiene amplia representación, desde los reales en plata de tiempos de los Reyes Católicos (1469-1504); reales de plata, maravedíes de cobre de los distintos reinados de la Casa de Austria, desde Felipe II (1556-1598) hasta Carlos III el "Pretendiente" (1705-1711); así como de la Casa de Borbón, desde Felipe V (1700-1746) a Carlos III (1759-1778). Por fin, la numismática contemporánea posee piezas del reinado de Carlos IV (1788-1808); ejemplares en plata de José Napoleón (1808-1813); un buen grupo de la época de Fernando VII (1813-1833) e Isabel II (1833-1868); una moneda del Gobierno Provisional (1868-1870), otra del reinado de Amadeo I de Saboya (1870-1873) y dos de Carlos VII (1872-1875); por fin, se conservan pesetas de plata y níquel de los últimos reinados, la Segunda República y la Guerra Civil, hasta el actual reinado de Juan Carlos I (1975-).

La colección de medallística[104] consta de más de cuatrocientas piezas de distinto interés. De un lado, se conservan medallas del mundo, sección que parte de reproducciones decimonónicas bastante mediocres de medallas renacentistas italianas, de autores como Pisanello o Sperandio; otro grupo lo conforman las medallas papales de los siglos XVI al XIX, destacando la dedicada a la Conmemoración del Edicto de Milán en bronce, de cronología incierta; o distintas medallas polacas, francesas, inglesas, norteamericanas, argentinas o italianas. Más interesante es la representación de medallística española, destacando varias: Juan de Herrera de Jacopo da Trezzo (1578), Cardenal Portocarrero de Juan de Hamerano (1678), Luis I (1724), Duque de Montemar (1735), Isabel II de Pingret (1847), Academia del Metal a Carlos III (1877), el IV Centenario del Descubrimiento de América de Maura (1892) o la dedicada a la Boda de Alfonso XII y María de las Mercedes de Sellán (1878). De asuntos locales, conviene

---

[98] RIEGO, B. del y HOZ, Á. de la: *Cien años de fotografía en Cantabria*. Ed. Lunwerg, Barcelona, 1987.
[99] ARCE, M.: *Ángel de la Hoz. Fotógrafo*. Caja Cantabria, Santander, 1993.
[100] RIEGO, B. del: *La Mirada Cautiva 1. Antonio Aragón. José E. Lamarca. Santiago A. Sagredo*. Museo de Bellas Artes, Santander, 2000.
[101] POWER, K.: *Ciuco Gutiérrez*. Museo de Bellas Artes, Santander, 2002.
[102] CARRETERO REBÉS, S. y PÉREZ CALZADO, Á.: *Numismática, Medallística y Sigilografía. Colección del Museo de Bellas Artes de Santander*. Museo de Bellas Artes de Santander, Santander, 1986.
[103] PÉREZ CALZADO, Á.: "Numismática: Colección del Museo Municipal de Bellas Artes de Santander". *Altamira*, T. XLVII, 1988, pp. 211-226.
[104] CARRETERO REBÉS, S.: "Medallística: Colección del Museo Municipal de Bellas Artes de Santander". *Altamira*, T. XLVI, 1986-1987, pp. 5-26.

reseñar una dedicada a Menéndez Pelayo debida a Coullaut Valera (1910) y otra realizada con motivo del inicio de las obras del ferrocarril Santander-Mediterráneo (firmada A.M.: ¿A. Marinas?) (1925). Se complementa con otro buen grupo de medallas españolas actuales, destacando la medalla de oro de la Universidad de Cantabria (1986), la del centenario del Nacimiento de Picasso en bronce (1981) o la del Año Internacional del Niño de UNICEF en plata (1979).

Por fin, la "sección" de sigilografía la forman dos únicas piezas, destacando el sello-matriz de bronce de San Vicente de la Barquera, del siglo XIV, protagonizado por una nao de un mástil, con vela cuadrada y cuatro marineros, sobre una red con peces, todo ello rodeado por la inscripción "+S CONCELII.DE.SAN BICENT.DE LA.BARCERA". El otro ejemplar es otra matriz de bronce del sello de la familia Suriego-Gil (¿?).

Salvador Carretero Rebés
(Texto del año 1999)

DOCUMENTO V

Colección Permanente / Expocolección 2003-2011.

¿Sin Límites? 2003

Planta 1

1. Sala *En la habitación* (2001) (Director: T.Fild. Intérpretes: S.Spacek, T.Wilkinson):
   - Tema: vida interior.
   - Artistas: Anónimo madrileño de finales del siglo XVII, Concha García, José Gallego, Cándida Höfer.
2. Sala *Apache* (1954) (D.: R. Aldrich. I.: B.Lancaster, J. Peters):
   - Tema:huellas/arqueologismo.
   - Artistas: Jesús Avecilla, María Blanchard, Chema Cobo, Manuel Fuentes, Cándida Höfer, Ricardo de Madrazo, Mario Rey, Darío Urzay.
3. Sala *El mundo en sus manos* (1952): (D.: R.Walsh. I.: G.Peck, A.Blyth, A.Quinn):
   - Tema: mar.
   - Artistas: Vicky Civera, Pancho Cossío, Arancha Goyeneche, Eduardo Sanz, Clara Trueba.
4. Sala *My Fair Lady* (1964) (D.: G.Cukor. I.: A.Hepburn, R.Harrison):
   - Tema: música.
   - Artistas: Anónimo flamenco de principios del siglo XVI, Javier Arce, Rogelio de Egusquiza, José Lamarca, Sergio Sanz.

Planta 2

1. Sala *Sentido y sensibilidad* (1995) (D.: A. Lee. I.: E. Thompson, A. Rickaman):
   - Tema: sensibilidad.
   - Artistas: Francisco Iturrino, Agustín de Riancho, Emilia Trueba.
2. Sala *El paciente inglés* (1996) (D.: A. Minghella. I.: R. Fiennes, J. Binoche).
   - Tema: paisaje (naturaleza).
   - Artistas: Juan Martínez Moro, Perejaume, Agustín de Riancho, Gabriel Rodríguez, Ian Wallace, Abraham Willensem.

3. Sala *Luces de la ciudad* (1931) (D.: Ch. Chaplin. I.: V. Cerril, F. Lee):
   - Tema: paisaje urbano.
   - Artistas: Gerardo de Alvear, Ricardo Bernardo, Bleda y Rosa, Félix de la Concha, María Mijares, Manuel G. Raba, Mario Rey.
4. Sala *El maquinista de la General* (1926) (D.: B. Keaton/C. Bruckaman. I.: B. Keaton, M. Mack):
   - Tema: paz y guerra.
   - Artistas: Anónimo flamenco de mediados del siglo XVII, Gabriele Basilico, Ciuco Gutiérrez, Cristino Mallo, Joan Miró, Francisco Pacheco, Antonio Quirós, Daniel Rodríguez, Pedro Sobrado, José G. Solana.

Planta 3

1. Sala *Doctor Zhivago* (1965) (D.: D. Lean. I.: J. Christie, O. Sharif, G. Chaplin...):
   - Tema: amor.
   - Artistas: Valerio Castello, Manolo Hugué, Jorge Oteiza, Juan Uslé.
2. Sala *El sol del membrillo* (1992) (D.: V. Erice. I.: A. López, E. Gran):
   - Tema: naturaleza muerta.
   - Artistas: Anónimo flamenco del siglo XVII, Anónimo italiano del siglo XVII, Carmen Calvo, Pancho Cossío, Enrique Gran, Eduardo Gruber, Concha Jerez, Juan Carlos Robles, Santiago A. Sagredo, José María Sicilia.
3. Sala *La naranja mecánica* (1971) (D.: S. Kubrick. I.: M. McDowell, P. Magee):
   - Tema: ruptura/abstracción.
   - Artistas: José Manuel Broto, José Gallego, Manuel G. Raba, Daniel Gutiérrez Adán, Carlos Sansegundo, Juan Uslé, Xesús Vázquez.
4. Sala *Remordimiento* (1932) (D.: E. Lubitsch. I.: L. Barrymore, N. Carrol):
   - Tema: música.
   - Artistas: Rogelio de Egusquiza, Esteban de la Foz.
5. Sala *Los hermanos Karamazof* (1957) (D.: R. Brooks. I.:Y. Brynner, M. Schell):
   - Tema: retrato.
   - Artistas: María Blanchard, Vicky Civera, Pancho Cossío, Sara Huete, Santiago Montes, Julio Romero de Torres, Eduardo Rosales, Martín Sáez, Casimiro Sainz y Sáiz.
6. Sala *La colina de los diablos de acero* (1957) (D.: A. Mann. I.: R. Ryan, A. Ray):
   - Tema: retrato.
   - Artistas: Anónimo español del siglo XVII, Daniel Alegre, Jesús Avecilla, Pierre Gonnord, Francisco de Goya y Lucientes, Yasumasa Morimura, Pedro Mora, Juan Navarro Baldeweg, Antonio Quirós, Martín Sáez.
7. Sala *Laura* (1944) (D: O. Preminger. I: G. Tierney, D. Andrews, C. Webb):
   - Tema: condición femenina.

- Artistas: María Blanchard, Josefa D´Óbidos, Concha García, Luca Giordano, Francisco Iturrino, Chelo Matesanz, Jorge Oteiza, Eduardo Sanz.

8. Sala *Un ladrón en la alcoba* (1932) (D.: E. Lubitsch. I: M. Hopkins, K. Francis):
   - Tema: naturaleza muerta.
   - Artistas: Anónimo italiano de principios del siglo XVIII, Fernando Bermejo, María Blanchard, Pancho Cossío, Antonio Gómez Bueno, Ciuco Gutiérrez, Luis López Lejardi, Luis Quintanilla.

DOCUMENT0 VI

Colección permanente | Expocolección *Travesía 2011*

Escalera 1. A la expocolección se accede con la ascensión de la escalera, como si se tratase de una curiosa subida a un particular Gólgota, con culminación final en un "Calvario". En su inicio, y a lo largo del primer tramo de la escalera, nos encontramos con una obra sonora de **Rui Calçada Bastos** (Lisboa, 1971) titulada *I.N.S.T.I.T.U.T.I.O.N.S,* (2010) cuya secuencia física y material –que no es la obra en sí-, hace que nos envuelva con los acrónimos de un gran número de museos nacionales e internacionales.

En el rellano de la escalera, la primera sensación nos la ofrece un curioso diálogo entre *Glob* (2004) de **Tony Oursler** (Nueva York, 1957) y *Self Portrait AS O.W. II***,**(2005) de **Jaume Plensa** (Barcelona, 1955). La primera pieza es una videoescultura que nos recibe hablando en un registro monótono y melancólico, con los ojos llorosos y un tono verde viscoso, con discurso triste. Oursler quiere transmitirnos la complejidad de las relaciones humanas, una visión casi existencialista de una sociedad que puede aportar lo mejor de sí misma al tiempo que lo contrario, que establece y nutre relaciones capaces de desestabilizarse en un abrir y cerrar de ojos. A pesar de todo "la vida es bella" nos cuenta *Glob*, este viscoso, raro e inquietante personaje, que finalmente genera sensación de ternura en nosotros.

Mirando a *Glob* se encuentra el pensador de Plensa cuyo cuerpo está formado por el peso energético de las letras/palabras que lo recubren (nombres de la literatura universal Blake, Kafka, Lorca, Neruda, etc.) al tiempo que le nutren como persona. En su vientre se halla un espacio/hueco destinado a ser ocupado por la vida, una semilla que crezca y se alimente de su interior convirtiéndose en un gran árbol, un ente de la naturaleza transformador de energía. En esta curiosa contemplación, se inicia un particular diálogo entre la ciudad y los seres que la habitan -tantas veces extraños, anónimos-, al tiempo que invita a una intensa reflexión sobre los lugares que habitamos.

A la izquierda se ubica la sala de proyecciones permanente del MAS, que muestra en este caso la selección de seis videocreaciones de cinco artistas. La videocreación, en sus múltiples y diferentes formatos, tuvo su máximo auge en los años ochenta del siglo XX y desde entonces multitud de artistas abordan su creatividad desde este medio y soporte. La selección posee una diferenciación de dos tipos de trabajo: uno es aquel que documenta una acción, una *performance,* y el otro es una videocreación propiamente dicha, en la que la obra de arte final

es el video y su contenido. La selección de obras expuestas va cambiando con el tiempo, de acuerdo a las temáticas, de acuerdo al centenar de obras de este soporte que ya posee el MAS. Los seis trabajos propuestos tienen en común su temática, aunque cada artista lo aborda desde una perspectiva diferente con inquietudes bien diferenciadas, teniendo el tema de la "identidad" como nexo en común de todas la ellas, ligados al discurso de *Travesía.*

Cristina Lucas (Jaén, 1973) en *La ciudad del sol* (2005) indaga sobre la identidad del urbanita, trabajo producido por el MAS y que filmó en Santander, en el Mercado del Este, Plaza Porticada, Plaza de la Catedral, autobuses urbanos y cafeterías, usando como figurantes a trabajadores del MAS y del Ayuntamiento de Santander. **Manu Arregui** (Santander, 1970) en *Sed de Infinito* (2005) nos presenta un trabajo de signo autobiográfico, narrativa tamizada por una estética romántica: la figura de la mujer identificada muy concretamente con la maternidad protectora; en su elaboración combina las prácticas más tradicionales del video con imágenes 3D, generando gran riqueza técnica en su obra.

Regina José Galindo (Ciudad de Guatemala, 1974) está representada por dos videocreaciones, desde las que aborda dos cuestiones muy presentes en su obra, siempre fundamentados en la condición femenina. E*n Recorte por la línea* (2005) mediante el uso de su propio cuerpo –algo habitual en su trabajo- como protagonista de la *performance*, cuestiona los estereotipos de belleza actual, de perfección…, a través de los cuales la mujer está sometida, empujada o inducida por la publicidad, el *marketing* y los medios de consumo de la sociedad actual. En *Limpieza social* (2006) la guatemalteca manifiesta su clara preocupación por la realidad latinoamericana, las políticas de extranjería, el trato y la discriminación generalizada.

Una videocración especialmente pictoralista es la realizada por **Juan Carlos Robles** (Sevilla, 1962) en *Chador* (2003). Se trata de una obra de esencia figurativa, protagonizada por mujeres con chador, con claro sentido crítico de la cuestión. Las imágenes son trabajadas y distorsionadas con sentido pictórico, generando aparentes abstracciones dinámicas, de una gran belleza estética, que nos lleva a la permanente discusión a la hora de pensar sobre la figuración y la abstracción.

Finalmente, una obra de la portuguesa **Catarina Campino** (Lisboa, Portugal, 1972) titulada *Violet Violence (Make me up before you*…) (2002), protagonizada por una joven mujer ante el espejo, ámbito donde está situado el espectador. En la intimidad de su tocador, se arregla y maquilla, hasta que la violencia de género irrumpe de forma salvaje y jamás disculpable.

Otro ámbito estaba dedicado a la Ciudad. La expocolección *Travesía* parte desde el epicentro de nuestro cotidiano existir: la ciudad. Ésta se presenta en sus múltiples facetas, desde diferentes perspectivas, materializada bajo distintos visores y maneras de hacer. Individualmente cada pieza mantiene su alegato personal en el entramado de vistas que ofrece una misma temática. Las obras dialogan entre sí tejiendo una visión transversal e intemporal de la ciudad y de su relación con el ser humano conformando una gran instalación. Artistas

internacionales conviven en este montaje con obra de artistas nacionales. Las pulsiones que inspiran al artista son universales y el entorno en que habitamos es una constante.

Iniciamos la visita con la *videocreación* de **Juan López** (Maliaño, Cantabria, 1979) *Numerosis,* (2008). La pieza consiste en la documentación del reloj digital de una farmacia. Sin embargo la imagen que vemos es el reflejo que el artista aprecia desde su propia casa. La capacidad de observación del artista en su entorno inmediato, hace que esta inversión le otorgue una lectura diferente. Los números de las horas se convierten en palabras, momento en el que la imagen se detiene para que podamos leerlas.

Las fotografías de **Bernard Plossu** (Da Lat, Vietnam, 1945), Premio Nacional de Fotografía Francés en 1988, plasman momentos capturados de la nada. *España 2010. Santander*, muestra cuarenta y un instantáneas en blanco y negro, tomadas en nuestra ciudad y donadas por el artista al MAS. Estas imágenes responden a su estilo personal de reportero de viaje. Plossu reconfiguró este concepto con su álbum *Viaje Mexicano* en los años sesenta por el que es mundialmente reconocido.

José Pedro Croft (Oporto 1957), en la obra sin titular de 2004, parte de las premisas más puras del arte de las vanguardias para investigar sobre la representatividad del espacio, confrontando el espacio real y el imaginado, el vacío y la masa. Redefine la escultura hacia un universo poético dónde la finalidad de las dimensiones se ofrece en busca de una nueva definición. Fundamenta la obra en el uso de la chapa de metal virgen que sirve de soporte –a modo de graffiti- dando valor al patrimonio industrial que genera la sociedad actual.

Santiago Sierra (Madrid, 1966) se sirve de la fotografía como documentación gráfica del desarrollo de sus *happening*. En este caso, el artista contrata a un centenar de personas desempleadas que esconde y oculta en una conocida calle madrileña (Doctor Fourquet), un área de la ciudad con una fuerte presencia de representantes del mercado de arte contemporáneo. Estas personas permanecieron inmóviles durante cuatro horas a cambio de un reducido jornal. No es importante la calidad técnica del resultado fotográfico final y sí, sin embargo, el proceso. Sierra evita las referencias contextuales y busca entrometerse en la conciencia humana, marcando las contradicciones del sistema, siempre con un claro tinte de reivindicación social.

El *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevich combinado con la práctica del *Land Art* y el *Op Art* -expresión artística como juego mental-, configuran los principios básicos de las imágenes de **George Rousse** (París, 1947). El fotógrafo emplea una ilusión óptica, *anamorfosis*, a través de la cual construye un espacio pictórico irreal y efímero, reutilizando inmuebles en desuso a modo de lienzo o soporte. En lo que hoy es la sede del Colegio Oficial de Arquitectos de Cantabria, Rousse pintó un gran círculo negro que luego desapareció: la única huella final de existencia de la pieza es la fotografía, *Santander I* (2006), en la que el proceso y el resultado son importantes.

Richard Billingham (Birmingham, Reino Unido, 1970), pertenece junto a Damien Hirst o Douglas Gordon al llamado grupo Young British Artist (YBA, Jóvenes Artistas Británicos). *Black*

Country, 4 (2003) responde a una serie de fotografías que comienza tras ser nominado al premio Turner en 2001. *"Quiero probar que puedo tomar una gran fotografía en cualquier lugar, y no hay nada que se me ocurra más ordinario que la ciudad en la que crecí".* En *Night Time* recorre las travesías de sus orígenes, lugares que frecuentaba mientras crecía y nuevos territorios de su ciudad conviviendo en la serie a modo de retrospectiva autobiográfica, en este caso, de forma particularmente íntima y silente, usando conceptos clásicos tomados del barroco en su fragmentación, espacial y temporal.

Es la ciudad de Estambul la que nos presenta **Gabriele Basilico** (Milán, Italia, 1944-2013), interesado en la transformación del tejido de la ciudad, de ahí su apelativo de 'el fotógrafo del paisaje urbano'. Como fiel y epidérmico documentalista capta el espacio arquitectónico como lugar de convivencia y escenario existencial de los seres humanos. Emplea composiciones clásicas mostrándonos los edificios como si de un retrato se tratase, con su personalidad propia, su importancia en la trama constitutiva de la ciudad y en ocasiones su cercanía con propuestas de otros lugares como Berlín y Beirut, que se acercan en ciertos planteamientos.

Carlos Sansegundo (Santander, 1930-Palma de Mallorca, 2010), es el artista cántabro que mayor adhesión internacional tuvo con su contemporaneidad, desde el *informalismo* al *pop art*, *in situ* con éste movimiento, en USA y recuperado científicamente por el MAS. Se integró en varios grupos de vanguardia y bebió de todos ellos para desarrollar su propio estilo. *14th Street* (2001) es una obra de síntesis neoyorquina donde los procesos de toda una carrera "*el organicismo mooreniano, el cosmopolitismo norteamericano, lo neodadaísta, el pop, el mínimal, el sentido de collage, la esencia escultórica, el diseño, la sensualidad*" (SCR) se funden con habilidad. Los colores vivos y nítidos rememoran a Léger y Miró, y la composición a modo de rosetón gótico, un círculo -infinitud- integrado en un cuadrado –finitud-, referencian su pasado en el *Grupo Tahüll*. Pero, sin duda, es el sustrato *pop* el que se define y el que aflora con toda su intensidad, en este caso, a modo de un rosetón moderno, una ventana al movimiento libre y festivo de una ciudad activa y dinámica.

Susanne S. D. Themlitz, (Lisboa, 1968) nos presenta su particular universo urbano en la serie *Entre el tiempo* (2010), producto de su exposición temporal en el MAS. Nuestra existencia cohabita en la ciudad con organismos que determinan nuestra condición. Estos dos caminantes aletargados, extraños seres que no han alcanzado su total desarrollo físico, se adhieren a la urbe por medio de unas botas pertenecientes al ámbito de la realidad. Estas katiuskas representan la barrera que los propios seres humanos trazamos entre nosotros y nuestro entorno. Entre ellos, claras alusiones al origen y desarrollo de la vida por medio de la semilla trepadora y la tubería conductora de agua y de sus nutrientes. *Serie Nueva York* (1974) condensa varias referencias de la trayectoria de **Luis Gordillo** (Sevilla, 1934). La ciudad de Nueva York ejerció de estimulante para el autor en los años 70, sobre todo el movimiento *pop* que inundaba la ciudad. El *Empire State Building*, actúa de base a vuelo de pájaro en esta inagotable composición sobre la que una máscara anónima va modificándose en cada

repetición y que explora la variabilidad del hombre en un espectro temporal, reflejo del interés de Gordillo por el psicoanálisis.

A lo largo de los cuatro días que duró ArteSantander2010, el espacio dedicado a Finlandia, *Müuta Jarjestys* (2010), gestionado por el Colectivo *Cambio al Orden* (Ricardo Barbeito, Antonio Díaz Grande, Laura Escallada, Eduardo Hurtado, Juan López, Fernando Navarro, Bruno Ochaita) desarrolló el proyecto del mismo nombre. Desde allí, la caja será paseada por Santander. Todo lo que sucede en el espacio urbano queda documentado como proceso artístico, desde la creación de la caja con un formato que simula los contenedores de embalaje de obras de arte, hasta el momento en que la caja se convierte en un ente vivo que acompaña a los participantes del acto en sus tareas, en sus paseos urbanos, en sus eventos, en sus vidas, las propias y las de visitantes y espectadores que deciden hacerse parte del proceso. Éste "termina" con la donación de la obra al MAS, momento también documentado y recogido en el dossier, contenido del embalaje.

Las obras de la sueca **Miriam Backström** (Estocolmo, 1967) tituladas *Set construction* (1995-2002), son producto de una serie fotográfica a través de la cual configura un estudio sobre cómo representamos la realidad y la lectura o interpretación que hacemos de esas imágenes. Escenarios de series de televisión que recrean el teatro de la vida, imágenes artificiales de nuestras vidas… Realidad y ficción como conceptos permanentes siempre presentes en la sociedad. También como producto de su participación en una exposición temporal en el MAS, **Irene Van Mheen** (Ermelo, Holanda,1967) está bien representada en *El espacio visible* (2005), dibujos consecuencia de sus intervenciones espaciales en vinilos, producto del estudio de interiores arquitectónicos habitables que desarrolla espacialmente de forma generosa, en paredes, suelos y techos, desarrollando y dibujando las estructuras primarias.

Urban Renewal 4 (2004) de **Edward Burtynsky** (Canadá, 1955), es un ejemplo máximo y perfecto donde aflora con toda su intensidad la exaltación de un lugar urbano. Observamos la ciudad de Shangai (China), una vorágine de energía en cambio constante, la velocidad y una vez más el veloz paso del tiempo, la premura de la vida contemporánea, donde la memoria desaparece, donde la ficción se hace realidad, donde el testimonio no tiene importancia, no hay integración: hay eliminación y nueva adaptación, sin tiempo, sin solución de continuidad, donde lo viejo es eliminado en sustitución de lo nuevo, sin remordimiento. **Ignasi Aballí** (Barcelona, 1956) en *Cantonades. Memlingstraat/Jan Van Eijckstraat*(2003) contrapone dos tradiciones, tomando como base de esta serie el barrio de los pintores de Amsterdam, una selección de esquinas con la nomenclatura de grandes artistas de la Historia del Arte; la convergencia del camino arrastra la reflexión entre lo antiguo, los maestros y lo nuevo, el graffiti. **Roland Fischer** (Saarbrüken, 1958) recrea la historia de la arquitectura desde una descontextualización consciente en *Serralves* (2005); la Fundación de Arte Contemporáneo de Oporto es un edificio de Álvaro Siza (1933) de construcción racionalista que se descompone en una especie de composición cubista en esta fotografía, obligando de este modo al espectador a analizar la realidad, a no quedarse en mero observador; hemos de tener presente que precisamente la

Fundación Serralves es el ejemplo máximo de conciliación trasversal de un edificio de ruptura contemporánea en un entorno natural cuidado hasta el mimo.

Como cierre de la sala -o apertura, si la visita se inicia desde aquí- se presenta un *collage* de arte moderno y contemporáneo de artistas cántabros en su mayor parte, guiño a la bahía santanderina y sus gentes, que trabaja con el *collage* que nos ofrece Plossu en el otro lado de la pared. La orografía de Santander está marcada indeleblemente por la belleza infinita de su bahía, incrustada en el acontecer urbano de su vida. Exceptuando la obra de **Celso Lagar** (Ciudad Rodrigo, 1891- Sevilla, 1966) que recoge un aspecto urbano del París de su momento, donde el Sena se torna clave en la participación urbana de su existencia, casi todo el resto de obras narra la habitabilidad santanderina o de un santanderino, allá donde estuviere. **Gerardo de Alvear** (Castillo de Siete Villas, Cantabria, 1877- Madrid 1964) pinta la *Bahía de Santander desde el Alta* (1927), de forma tardoimpresionista. Se recupera a **Justo Colongues** (1909-1981) con *Amarras* (1932) por donación de la familia, imagen iconográfica del duro trabajo en el puerto de Santander en los años treinta. Varias naturalezas muertas, una de **Santiago Ontañón** (Santander, 1903- Madrid- 1989) *Naturaleza muerta (Adán y Eva)* (c. 1927) y otra de **Miguel Vázquez Pesquera** (Santander, 1921-2010) titulada *Flores,* acompañan obras de **Francisco Gutiérrez Cossio** (Pinar del Rio, Cuba – 1898 – Alicante, 1970), comenzando por las pinturas ultraizantes *Traineras* (1921) –obra maestra de esta época, donde se observan las proas de las ligeras embarcaciones con sus largos remos vistas desde el dique de Puerto Chico- y *Pintando las traineras* (c.1920-1922). Se exponen otras dos obras de la gran etapa parisina de Cossío que tuvo lugar entre 1923 y 1932, tituladas *Cartas sobre un velador* (1929) -ultraizantes- y *Marina* (1930) en las que aboceta las formas y tiende a la monocromía comprometido con la estética de vanguardia parisina de su momento. Por último*, Ventana frente al mar* (1952), óleo que pertenece a su etapa madura y final, magistral obra pintada desde El Casino de *El Sardinero*, en donde ubica su naturaleza muerta, a través de cuyos ventanales se aprecia la playa y sus bañistas. Una última dedicatoria a la bahía es el pequeño y delicado papel titulado *Puntal desde la Magdalena* de **Gloria Torner** (Arija, Burgos, 1936), para retornar nuevamente al corazón de la ciudad de Santander a su *Biblioteca Menéndez Pelayo* (1983-1984) obra de **María Mijares** (Nueva York, 1951), ejemplo que enlaza con el nuevo realismo de la escuela americana de los años setenta y ochenta llevada a cabo de forma impecable.

Al fondo de la planta 2 se encontraba la estancia dedicada a Naturaleza/Amazonas. Nos adentramos en un espacio a modo de instalación, reivindicativo en defensa de la naturaleza y particularmente del Amazonas. Proponemos comenzar el discurso por la derecha, con las obras de Huber y Quirós. **Stephan Huber** (Linderberg, Allgaü, Alemania, 1952), presenta un paisaje titulado *Tre Cime, Nord, Süd, West, Ost* (2001), compuesto de cuatro fotografías en caja de luz de una cima de los Alpes. **Antonio Quirós** (Santander, 1912-Londres, 1984) con *Perro ladrando a la luna (1935)* y *Chivo emisario del mal* (1935), obras de influencia surrealista e impregnadas del universo poético y simbólico de Federico García Lorca (1898-1936): la

primera toma como escenario la bahía de Santander, para crear una obra donde la premonición de muerte se hace patente en noche presidida por la luna que observa y escucha el impotente aullido ahogado del galgo, entre la proyección de sombras desnudas, un árbol sin vida, posible predicción de guerra y muerte, de soledad, aliñado por blancos y verdes metálicos, fríos y gélidos, todos ellos simbolismos presentes en la poesía de Lorca. La presencia de la inestabilidad, a las puertas de la Guerra Civil Española se hace también patente en la segunda obra, aflorando más evidente el surrealismo *daliniano*; en todo caso, con la desaparición del globo terráqueo engullido por un monstruo entre rocas en destrucción, nos vuelve a mostrar una predicción de muerte, en este caso colectiva y total, muerte y destrucción también lorquianas.

Miki Leal (Sevilla,1974) nos muestra un paisaje que nos lleva a aspectos interiores con perpetuas dosis naturales. A su lado, dos artistas visuales con dos poéticas marinas contemporáneas diferentes: *NoMad* (1998) de **Eva Koch** (Copenhage, Dinamarca, 1953) nos muestra un espolón artificial construido por la mano del hombre en Bombay, por el que discurren a diario miles de personas para acercarse a rezar a un islote donde se ubica una mezquita (si nos giramos, enfrente y bajo la obra de Miró podemos observar una fotografía titulada *Haji Ali* (2003) de dicha mezquita); y *La Mar* (2010) de **Adrián Cuervo** (Gijón, Asturias, 1981), díptico videográfico que muestra un Mar Cantábrico que trepa hacia el cielo contra toda ley física.

Del arquitecto y pintor **Juan Navarro Baldeweg** (Santander, 1939) se expone *Paisaje* (1993); tanto desde su faceta de arquitecto como de artista plástico Baldeweg otorga gran importancia a los espacios naturales formando parte de sus obras. **Juan Martínez Moro** (Santander, 1960) aparece representado por tres litografías plegadas en las que representa paisajes y siluetas de bombas y aviones… Completando este mural, se dispone un lienzo de **José Luis Mazarío** (Teruel, 1963) con claras referencias metafísicas. **Carlos de Haes** (Bruselas, 1828 – Madrid, 1898) con dos paisajes, *Picos de Europa,* (c. 1874) y *Pinares (San Vicente de la Barquera)* (1872), figura clave en el desarrollo del género del paisaje realista en la segunda mitad del siglo XIX en nuestro país y maestro de otros tantos pintores. Uno de sus grandes discípulos es **Agustín de Riancho** (Entrabasmestas, Cantabria, 1841-1929) del que el MAS posee un excelente conjunto de pinturas de todas sus épocas, seleccionado es este rincón: *El molino* (1889), *Entrambasmestas* (1892), *Entrambasmestas* (1918), *La primavera* (1928) o distintos trabajos de la etapa belga (1862-1884) son buena prueba de su calidad. En ocasiones, en este ámbito se puede exhibir un dibujo de **Eduardo Gruber** (Santander, 1949) titulado, *A, Abeja, Amor, Aro, Arruga, Azul* (1994) que motivos de conservación aconsejan su almacenamiento.

Agustín de Riancho (Entrambasmestas, 1841-1929) donó la obra que contemplamos, *La Cagigona (A orillas del Luena)* (1901–1909) al Ayuntamiento de Santander para formar parte de los fondos del museo en su fundación (1908), obra maestra en su catálogo. Conscientemente regaló una de las pinturas en las que mayor maestría refleja, lienzo que ya tenía pintado en 1901 y que retoma en 1908 con la intención de volver a pintar o repintar el

mejor paisaje de que es capaz, óleo que finaliza en 1909: está doblemente firmado, evidencia de su intención. La fuerza del óleo reside en el preciosismo de la pincelada con especial dedicación al celaje con que finaliza la obra, integrando atmósfera y vegetación a través de la diversidad de matices cromáticos y lumínicos y, sobre todo, gracias a las infinitas pinceladas trasversales que rodean el gran roble, así como el interior de su copa. Riancho representa la figura más importante dentro de los paisajistas cántabros y uno de los más destacados a nivel nacional. A sus pies, **Cecilia del Val** (Zaragoza, 1975) con *Érase una vez* (2006), explora la relación del ser humano con su entorno autorretratada como una heroína moderna en claro diálogo con el lienzo de Riancho.

Picos de Europa (1993) de **Hamish Fulton** (Londres, Reino Unido, 1946) es un artista unido al *land art* por el concepto de su metodología. Fulton se considera heredero de la tradición paisajística británica. Su obra fotográfica documenta una serie de cuestiones pertinentes a la caminata que realiza a modo de cuaderno de viaje. La caminata es la propia experiencia artística y al igual que Huber, lo que tenemos presente es el producto de esa investigación más intensa y evocadora que el resultado mostrado. En este caso, estamos ante una obra realizada entre Cantabria y Asturias, dedicada al famoso pico *Naranjo de Bulnes*, icono de los *Picos de Europa*.

Al entrar en este *Amazonas* propio del MAS nos contempla una gran pupila *Ojos de agua* (2007) de **Rufo Criado** (Aranda de Duero, Burgos, 1952), caja de luz circular a través de la que observamos retazos de naturaleza y desde la cual nos espía a nosotros como espectadores. **Aldo Iacobelli** (Nápoles, Italia, 1950) con su *Transient Architecture* (2006) sobre otro formato circular, explora los límites entre la pintura y la arquitectura, en este caso, entre un paisaje de colores limpios y una “arquitectura” ecológica, unas pequeñas tiendas de campaña, pieza que funciona a modo de instalación. Lo acompaña *Autorretrato con trofeo* de **Baltazar Torres** (Figueira de Castelo Rodrigo, Portugal, 1961), reflexión sobre el triunfo del hombre sobre la naturaleza; Torres es un ferviente crítico del comportamiento devastador de la sociedad contemporánea y defensor de las prácticas ecologistas y cuidado medioambiental.

Más sutil en su planteamiento es **José María Mellado** (Almería, 1966) en su fotografía *Curva en V (*2006), que investiga la huella humana apreciable hasta en los lugares más inhóspitos, invitándonos a oír el sonido del viento. En la parte superior contemplamos una obra de la etapa final de **Agustín de Riancho** (Entrambasmestas, Cantabria 1841-1929) *El río en otoño (1929)* donde el paisajista cántabro retoma los preceptos de su larga etapa belga desde la maestría del artista maduro, hacia una posición fresca y valiente; en esta ocasión abandona las formas más tradicionales y hace uso de la libertad del gesto, con una pincelada mucho más suelta que tiende a la expresividad. La obra de **Enrique Gran** (Santander, 1928 – Madrid, 1999), presente con *Rompimiento* (1960), está perfectamente representada por esta pieza informalista: los tonos terrosos y rojizos tan habituales en él, los escenarios desconocidos e indescifrables y sus escenas de mar como en el caso de este acantilado, tendentes hacia la abstracción, son base en su producción de los años sesenta.

En el siguiente paño *Path of the laughing wanderer 2* (2005) de la taiwanesa **Suling Wang** (Taiwan, 1968) lienzo en el que confluyen dos tradiciones culturales con entidad temporal y espacial únicas; los elementos naturales de su tradición cultural se imbrican con los de la sociedad occidental concibiendo un paisaje en continuo cambio con una estética muy característica que deja fluir las formas libremente. Contrasta fuertemente con un autor cántabro que aparece inmediatamente al lado: **Manuel G. Raba** (Santander 1928 - 1983) presente con un paisaje dentro de la práctica informalista, desértico como un páramo lunar y terroso como el suelo de nuestro planeta; Raba extrae la máxima capacidad expresiva de la materia que emplea en este "extraño paraje" sobre un soporte de madera parcialmente pintado al fuego, tratado ya más en conceptos escultóricos tridimensionales.

Dos horizontes de características diferentes aparecen a continuación. Por un lado, **Tilo Shulz** (Leipzig, Alemania, 1972) nos invita a reflexionar sobre nuestros propios horizontes en *Looking at the mountains of Desire* (2009-2010) mediante una línea del tiempo imperfecta inmersa en un gran vacío aséptico que nos conecta con paisajes desérticos, bien gélidos y polares o quizá cálidos y arenosos. Justo debajo el horizonte de **Juan Uslé** (Santander, 1954), *Looking North*, Suances (2006), donde el artista cántabro nos presenta una panorámica fotográfica de la playa de "Los Locos" con el Mar Cantábrico completamente en calma, obra especialmente pictoralista y poética.

Joan Miró (Barcelona 1893- Palma de Mallorca 1983), espléndido exponente del universo surrealista, está representado con un *gouache* titulado *La Luna* (1953) donado por Pablo Beltrán de Heredia al MAS. Esta ilustración fue la contraportada de *Los encuentros* de Vicente Alexaindre mientras que en la portada aparecía el Sol, encuentro entre cubiertas que encierra el de la poética de su amigo.

El siguiente óleo, en depósito del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), es un paisaje sintetizado y abstraizante de **Tony Stubbing** (Inglaterra, Reino Unido, 1921 – 1983) sin titular (1982). Este artista participó en la *Escuela de Altamira*; su estilo y técnica quedaron profundamente influenciados por la Cueva de los Policromos de Altamira. Su obra se caracteriza por grandes extensiones luminosas en tonos sutiles y capas de color degradadas, de extrema suavidad, evanescentes, próximo a estéticas fotográficas siendo como es una pintura.

Con tintes mucho más críticos de aquéllos que hemos observado en la obra de Baltazar Torres o Mellado, podemos apreciar en las cajas de luz fotográficas que conforman un tríptico de **Alfredo Jaar** (Santiago de Chile, Chile, 1956) *Gold in the morning* (1985-2005) un aspecto de la labor diaria de una de las explotaciones de oro de Minas Gerais de Brasil. La explotación de la naturaleza, de un lado, y del ser humano, de otro, emergen con evidencia en esta obra cuya perspectiva a vuelo de pájaro que acrecienta aún más la profunda panorámica e intención del artista.

Finalmente se cierra el recorrido de esta sala con diecinueve obras de paisajistas cántabros datadas entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, muchos de ellos formados con

Carlos de Haes. Se trata de un resumen del paisajismo cántabro de esa época, la iconografía más importante de la pintura regional de ese momento. **Fernando Pérez del Camino** (Santander, 1858–1901), **Donato Avendaño** (Laredo, 1840–Madrid, 1912), **Luis Cuervas Mons** (Santander, 1849–Comillas, 1943), **León Criach y Durán** (Sabadell, Barcelona, c. 1866–Santander, 1928)**, Agustín de Riancho** (Entrambasmestas, 1841-1929)**, Manuel Salces** (Suano, Cantabria, 1861–Madrid, 1932)**, Freijo de Miguel** (¿?) y **Casimiro Sainz** (Matamorosa, Cantabria, 1853–Madrid, 1898) componen la selección de artistas históricos en esta composición, óleos siempre realizados sobre pequeños formatos, susceptibles de ser sacados al exterior y pintados al aire libre, temas marinos y paisajes inspirados en sus tierras de origen. Cierra la estancia una colección de insectos de **Fernando Navarro** (Galizano, Cantabria, 1977) artista que inauguró el Espacio**M**e**BAS** del MAS, a través de cuya pieza actúa como si se tratase de un botánico del siglo XIX atrapando a estos animales inventados de épocas ancestrales bajo un nombre que no les pertenece.

Escalera 2. Siguiendo la ascensión por la escalera, que actúa como nexo de unión de esta *Travesía,* llegamos a un Gólgota muy particular culminado por un Calvario del EquipoACAI. Éste aparece acompañado por diversas obras vinculadas entre sí y que actúan como preparación e iniciación, conceptual y temática, de la planta superior dedicada en tu totalidad a la condición femenina. El recorrido de la escalera nos hace encontrarnos con piezas de **Berta Jayo** (Santander, 1971) tituladas *Ave María Purísima 1 (*2009), monjas flamencas donde la mezcla de folklore y religión que ensalza y aturde silenciosamente nuestras creencias, juegan con humor, ironía y sencillez, obras consecuencia de una *performance* realizada en el MAS. Todo gira ya alrededor de la mujer de forma helicoidal y envolvente, como la estructura de la escalera, preludio de la exposición de la planta superior del MAS, preludio a su vez del homenaje a Marcel Duchamp.

El **EquipoACAI,** formado por Laura Escallada (Santander, 1982), Laura Irizábal (Santander, 1982) y Zaida Salazar (Oviedo, 1975), reinterpreta en *Gólgota* (2011) la *Crucifixión* de Andrea Mantegna (c. 1431-1506), un lienzo de finales del *quattrocento*. Las protagonistas del calvario son las propias artistas. Ellas cambian el género del discurso y lo disuelven en un ambiente neutro que actúa de conciencia universal. Sin elementos de sufrimiento. No hay Cruz. No hay sangre. En el centro del tríptico una Maternidad ocupa el rol del Salvador. Esta figura reivindica el papel de la mujer en la historia religiosa, la cual ha estado siempre relegada a un segundo plano. En esta ocasión la mujer *dadora* de vida se ensalza como autora de la redención. El único elemento diferenciador se encuentra sobre sus cabezas, objetos elegidos por cada una de ellas (lo visceral, la constancia y la introspección).

La mirada de **Shirin Neshat** (Qazvin, Irán, 1957) *Portrait of Shirin Neshat*, (2011) contempla el tríptico desde enfrente y arriba. Es una fotografía llevada a cabo por el matrimonio **Daniel & Geo Fuchs** (Alzenau, Alemania, 1966 / Frankfurt, Alemania, 1969, respectivamente) perteneciente a una serie de retratos titulada *Famous eyes*. Esta serie descubre personajes del mundo de la cultura y del arte, acercándose a ellos desde un prisma mediático y estético.

Algunos de los artistas que forman la serie son Thomas Ruff, Christo, Louise Bourgeois, Richard Billingham, David Lachapelle, Bryan Adams, David Copperfield, Nina Hagen o Rammstein. Shirin Neshat es una artista iraní, fundamental en el contexto artístico internacional, que explora la identidad de la mujer musulmana con un fuerte contenido religioso e intelectual. En esta ocasión es mostrada a través del objetivo de otros artistas, como mujer, como musulmana y como crítica. Es un díptico de gran poderío de contenido y estético, de profunda mirada, con el que nos encontramos cara a cara de forma muy especial a la salida de la planta.

Perteneciente a otra serie también de los Fuchs denominada *Stasi/Secret Rooms* y que fueron expuestas en el MAS, son las dos fotografías que flanquean el rellano final de la escalera, tituladas *Centro penitenciario preventivo Hohenschönhausen, ala de interrogatorios II* y *BStU, Archivo Central Berlín, Archivo II*, las dos de 2004. Durante dos años **Daniel & Geo Fuchs** han fotografiado los edificios y ámbitos abandonados de la *Stasi*, la antigua policía de Alemania del Este, tal y como quedaron el día en que fueron abandonados, sin tocar, tiempo detenido. Son espacios pertenecientes a la memoria colectiva, repletos de heridas aún por cicatrizar, recuerdo muchas veces traumático para la sociedad actual, que evita su eliminación en pos de la conservación de su memoria. Las vistas son extremadamente distantes y frías, inmóviles pero con un punto de vista bajo y tendente a avanzar. Los Fuchs han congelado el paso del tiempo a modo de escenario, hoy vacío, mostrando una cruda realidad que fue, de un país, de una sociedad, de cada individuo.

Antes de adentrarnos en la primera sala, nos encontramos con un pequeño espacio de transición en donde se exhiben dos piezas escultóricas de características bien diferentes. De un lado, un busto llevado a cabo por **Julio Antonio Rodríguez Hernández,** (Mora de Ebro, 1889 - Madrid 1919), *Mujer de Castilla* (1909), obra de carácter costumbrista, insertada dentro de una serie dedicada a *Bustos de la raza* que realizó a su vuelta de Italia, donde se dejó impregnar por las formas y líneas clásicas; actúa a modo de máscara, de ojos vacíos, blancos en su proyección… De otro, se expone un módulo, un irónico lingote de oro: las piezas de **Amaya González Reyes** (Sanxenxo, Galicia, 1979) emanan de la reflexión del proceso artístico y el objeto; la relación que se fragua entre el objeto y el artista, y todas las ideas que surgen como soluciones a lo inesperado del proceso; *Valgo mi peso en oro* (2009), como muchas otras obras de esta gallega, comparten el interés por el aspecto económico del objeto artístico, aprovechando el juego de palabras y el humor para hacer estas conexiones. Todo sigue girando alrededor de la condición femenina…, y todo será soporte de homenaje a Marcel Duchamp…

Condición Femenina 1. *Travesía* se fundamenta en el compromiso, la reflexión, el debate, el dialogo, la trasversalidad, la intemporalidad, la descentralización…. *Travesía* es un relato pleno de reivindicaciones dedicado en esta planta a la *Condición Femenina,* a su vez plataforma de homenaje a Marcel Duchamp. *El Gran Vidrio: la Novia puesta al desnudo por los Solteros,*

incluso (1915-1923) pieza magistral del artista, inconclusa, articula esta planta, siguiendo algunas pautas del famoso ensayo de Octavio Paz. La Novia la encontraremos en el retrato de *Fernando VII* (1814) de Goya y los siete solteros por las tres estancias, en relato amoroso que tiene inicio en la primera sala, más sórdida.

Nos recibe un *Jardín de Paz* (2002-2003) obra de **Fernando Bermejo** (Madrid, 1949). El jardín es un elemento habitual en la obra de Bermejo que emplea como territorio de revelación, reino de armonía y contemplación porque es un lugar donde se produce una espiritualidad laica. El alma comulga con la calma y el sosiego. La rosa en sus distintas variedades es sinónimo de feminidad y del *tempus fugit*, irremediablemente ligada a la creación, al florecer y posterior marchitar, el contraste entre la vida y la muerte, el placer y el dolor. Paz era el nombre de su madre recientemente fallecida cuando Bermejo lleva a cabo estas cajas de luz y Paz se gritaba en el mundo contra la Guerra de Irak en el momento en que se expusieron estas Rosas en el MAS, rosas monocromas pintadas sobre papel italiano y japonés. **Luis González de Palma** (Guatemala, 1957) mira al pasado con su obra *Él no la veía como* (2004): una mirada melancólica que nos habla desde la memoria difusa y subjetiva del rodar personal y que narra entre otras historias el conflicto cultural que sufre su entorno a través del retrato de esta mujer en primer plano, símbolo de la fragilidad de la libertad de la mujer.

Sutilidad y fragilidad aflora constantemente en el trabajo de **Emilia Trueba** (Galizano, Cantabria, 1959), con ejemplo en sus sus *Jaulas de Seda* (1998): la estructura formal externa es la que aporta el grado de intensidad a las *Jaulas*, ya que están construidas con finos hilos de seda, por lo que sus cualidades, la suavidad y la delicadeza se contraponen a su función, frágiles jaulas símbolo de prisión enmascarada bajo la dulzura de la seda. **Regina José Galindo** (Guatemala, 1974) se muestra en el fotograma capturado de su video *Limpieza Social* (2006), expuesto en la sala de proyecciones, con una acción que cuestiona y critica las realidades latinoamericanas: Galindo afronta las diferentes problemáticas desde su propio cuerpo, mostrando su piel, su color y su condición de mujer.

Eulàlia Valldosera (Villafranca del Penedés, Barcelona, 1963) reinició su producción artística en los años noventa a través del estudio de la herencia iconográfica *judeoárabe* que hemos heredado. Esto la condujo a una reducción de puntos y líneas. En esta obra la trama representa una red que atrapa el hogar asociado al mundo femenino y rol de la mujer. Valldosera en *Colgada por él* (1990), se integra y desdobla en este plano íntimo de su espacio interior.

A continuación, se nos presenta una instalación de **Naia del Castillo** (Bilbao, 1975) *Espacio doméstico-labores* (2001). Nos descubre cómo el acto de vestirse es una acción consciente de presentación a la sociedad. Para Naia "*los vestidos son ese nexo entre el exterior y el interior, esa zona fronteriza, donde se encuentra lo que es objetivo y lo que es subjetivo"*. Confecciona estos objetos, subjetivados, que se relacionan porque la conciencia colectiva les condiciona un significado que puede variar dependiendo del individuo. Además ejerce una crítica severa

sobre los roles que la mujer ocupa en el ámbito doméstico. El bastidor con el que se borda actúa de cuello torturador y el vestido se torna una camisa de fuerza.

Suavemente angustiosa es la fotografía de **Aino Kannisto** (Espoo, Finlandia, 1973) obra sin titular de la serie *Woman in water* de 2003. Esta finlandesa se sumerge en las emociones humanas, sus sufrimientos, sus recuerdos y sus anhelos, a través de fotografías, planteadas estética y formalmente bajo una fuerte influencia cinematográfica. Como es habitual en su trabajo ella como única protagonista femenina se halla en un escenario aparentemente anecdótico, que nos transporta por medio de la potente atmósfera de tensión a un espacio ficticio, que solo existe en los pensamientos del protagonista, manteniéndose en una línea de flotación al límite de su existencia.

Brillante es *Angela in blue #,* (2003) de **Isaac Julien** (Londres, Reino Unido, 1960), artista que estudió en St Martin's School of Art y fue nominado al premio Turner en 2001. Esta fotografía pertenece a la serie *Baltimore,* claramente influenciado por su faceta como cineasta, presentando una imagen que perfectamente podría ser un fotograma de una película ambientada en un barrio neoyorquino de los setenta, quizá el Bronx o Brooklyn.

Pierre Gonnord (Cholet, Francia, 1963) se muestra fiel a sus conceptos a través de *Olympe* (2006). Los retratos de Gonnord se mueven a medio camino entre la rebeldía del olvido y la investigación sociológica. Estos rostros como el de *Olympe* ejercen de mapa histórico de nuestra época. Las caras anónimas de ciertas realidades sociales que modifican el tejido social al que pertenecen (movimientos migratorios, el éxodo rural, el movimiento feminista). *Olympe* es un retrato realista que podríamos comparar con los retratos naturalistas barrocos por su composición, iluminación, ambientación…

Clave en todo el desarrollo de la colección del MAS, en su sección dedicada a la condición femenina, es **Vicky Civera,** (Port de Sagunt, Valencia, 1955) a través de esta precisa obra titulada *La espera* (2006). El formato circular, la infinitud, ayuda a transportarnos a la ambigüedad latente en la composición, un estado existencial marcadamente femenino: el tiempo caduco e infinito, los dos ámbitos divididos por el horizonte uno de noche y el otro multicolor. La mujer es centro y el origen de la vida alrededor de la que todo gira, el mundo y el universo, y el epicentro de la *expocolección.* Una inquietud que se mueve entorno a la memoria y el universo de la mujer como es común en la obra de Civera.

Catarina Campino (Lisboa, Portugal, 1972) realizó y produjo esta pieza *Our love* (2006), en Santander pasando a formar parte de la expocolección del MAS. Campino recurre, en esta ocasión, a los juegos de palabras confrontando el concepto del amor y de la muerte a través de esta tumba colocada en el centro de la sala. También recurre al juego visual, puesto que las dos oes, los dos grandes círculos del epitafio, se funden imitando las alianzas que la llevarán a la tumba…

Después de la sangrante ironía de Campino se expone otro concepto de lucha contra la violencia de género. La *performance* que **Beth Moysés** (Sao Paulo, Brasil, 1960) nos trae en formato video *Reconstruyendo sueños* (2005). Una larga procesión de novias recorren

desamparadas las calles de la ciudad. Esta manifestación integra en un todo a mujeres artistas, mujeres maltratadas, grupos feministas y asociaciones de mujeres que finalizan el recorrido cosiendo una “M” de mujer en sus guantes y lanzándolos al fuego como expiación de los malos recuerdos y de los desencadenantes de esta problemática social. El traje de novia actúa como metáfora de la felicidad atrapada en el tejido de los sueños del matrimonio que se torna en cruel cuando padece malos tratos.

Utilizando la técnica del *collage*, **Salvador Díaz** (Ciudad de Mexico, México, 1977) logra compaginar varios niveles de comunicación, en una crítica entre satírica e irónica de la sociedad actual. Como soporte, emplea el papel de periódico que recoge en distintos aeropuertos del mundo. Este frágil elemento traspasa su función para convertirse en guía de lo visual. El artista resalta los titulares de los medios de comunicación para evidenciar la manipulación del lenguaje: sexo, violencia, muerte, drogas. *Cráneo sorprendente el INAH* (2009), *A huevo* (2008), *Senos* (2009), *El Greco* (2009), *A dar el golpe* (2009), *In detail* (2001)…: nos recuerda de alguna forma la trágica situación de la mujer en Ciudad Juárez…

Rosalía Banet (Madrid, 1972) a través de *El cumpleaños* (2008), no nos deja indiferente. Esta maqueta se inmiscuye en la biografía de Sara Li y Ana K., y con ello en la maternidad. Estas siamesas fueron fabricadas, no nacidas, por el deseo de cuatro mujeres que incapaces de reunir las piezas suficientes decidieron compartir una criatura dual. Reinventar el medio, desde el artístico, al doméstico. Estas anfitrionas se han convertido en un medio para reivindicar el nulo posicionamiento de la mujer en puestos de relevancia; utilizando el canibalismo como forma cruel de laica eucaristía.

*Lost my head (*2005) de la islandesa **Bjargey Olafsdóttir** (Reykjavík, Islandia, 1972) es una obra videográfica de excelente producción protagonizada por la perversión y la manipulación. Ella le dice que quiere divorciarse; él utiliza el victimismo para destrozarle su vida y para volver a atraparla en su cárcel…Cuando la protagonista del video consigue aquello que en justicia le pertenece, la narración videográfica culmina con un final atroz. Su obra es narrativa por naturaleza y traduce la ironía de la vida real en imágenes que enfrentan lo bello con lo violento.

Daniele Buetti (Friburgo, Suiza, 1955) trabaja con imágenes concebidas para seducirnos. *Will I ask for help, (1999)* se compone por varios fragmentos de dibujos que unidos a modo de cartel publicitario forman la imagen de una modelo. Sobre su piel se taladra una pregunta: *Pediré ayuda…* **Luis Bezeta** (Santander, 1976) con su *Norma Jeane es Marilyn* (2011) fotografía consecuencia de una videocración producida por el MAS para la que el artista ha contado con artistas y críticos de arte como actores del mismo: Javier Arce, Marc Vives, Luis Bestué, Lucía Moreno, Eva Noguera -ambas constituyen el dúo artístico Momu & No Es y ambas están en el maletero del *Mustang*- y Manuel Moreno, aproximándonos a la imagen de la Norma Jeane más auténtica, inspirada en la mítica escena y manifestando la incondicional devoción por el Séptimo Arte de Bezeta.

Ester Partegàs (Barcelona, 1972) con su *Everything I don´t want to be* (2004) muestra con los despojos del consumo y el exceso de nuestra existencia la exhortación de las buenas

intenciones, una crítica al sistema que nos envuelve, que construimos y devoramos. Esta obra pertenece a una serie titulada *Barricadas.* La técnica empleada provoca que el espectador se refleje sobre la misma. Es un retrato de ciudadanos invisibles, trasmutados a marcas comerciales, convertidos en la basura reflejo de lo que somos. El espacio final es el basurero, obra hecha por una mujer.

El desierto de Atacama a través de la cámara de **Magdalena Correa** (Santiago de Chile, Chile, 1968) emerge en *Mantos blancos* (2008), fiel reflejo de su trabajo. En la serie *La desaparición,* explora y compara la vida entre dos desiertos, uno en América del Sur, el desierto de Atacama, y otro en Asia, el desierto del Gobi, entre China y Mongolia. La apropiación del terreno, las diferencias culturales que se producen en ámbitos tan inhóspitos, el aislamiento de este tipo de sociedades, son algunas de las problemáticas que nos muestra Correa. La vida y la muerte, el abandono, una tumba-cuna de un niño, las flores de plástico en ámbito donde no crece la naturaleza... El viaje como proceso artístico y la geografía se vuelven importantes en su concepción.

Joel in my mirror (2) (1992) como otros tantos protagonistas de las fotografías de **Nan Goldin** (Washington, USA, 1953), es una persona cercana a la artista. La inquietud por capturar cada momento de sus descubrimientos vitales hacen de ella una especie de documentalista de la sociedad neoyorkina de finales de los años setenta en adelante. La adicción a las drogas, el punk, el sexo y el sida se enfrentan en el espejo de Goldin donde se explora la condición del ser humano, de su cuerpo, del dolor, de la supervivencia de la mujer.

Josefina Carón (Salta, Argentina, 1977) nos transporta de nuevo al camino del Calvario que nos había traído hasta la parte más crítica de la *expocolección* para salir precisamente de ella. El *Viacrucis de Ramonita* (2009) retoma la idea de las catorce estaciones, en este caso, inspirados en Ramonita, una amiga suya, una mentora, que recita la vida cotidiana en estos tiernos bordados.

Cierra y abre la estancia una singular pieza de **Catarina Campino** (Lisboa, Portugal, 1972) titulada *Esposas de matrimonio* (2005). Esta artista portuguesa establece de nuevo un juego de palabras e imágenes, haciendo clara alusión a la dependencia y represión de la mujer respecto a la figura masculina, a través de una palabra utilizada con su doble significado -esposas-, acepciones que nos recuerda la prisión de la condición femenina. En realidad se trata de dos alianzas de oro convertidas en un elemento privativo de libertad, puestas en un pequeño altar, epitafio de muerte.

Condición Femenina 2: *Étant Donnés*. Accedemos a una sala muy especial, donde el homenaje a Marcel Duchamp (1887-1968) se torna fundamental y evidente en Travesía a través de *Étant Donnés* (1946-1966) y de *El Gran Vidrio* (1915-1923). Éste es una doble gran plancha de cristal, de casi tres metros de altura, en la que la mitad superior se destina a la representación de una mujer desnuda y tumbada, y la parte inferior a distintos mecanismos que representan los solteros que admiran y desean a la mujer. *Étant Donnés*, retoma la admiración de Duchamp por la mujer, hasta llevarla al “espionaje” basado en el deseo del hombre que mira a través de

un orificio para descubrir a la mujer desnuda. La sala viene a ser una directa y concreta recreación de esta obra, donde el erotismo femenino del francés, el origen de la vida y del mundo, es clave en su lectura. Donde la verdad oculta de María Martins (1894-1973) –la modelo de la obra del francés, y su amante ocultada por su genio que hoy ya se va rescatando-, es parte del desarrollo de esta sala. Donde la confluencia de significados, la complementariedad y trasversalidad intemporal con grandes dosis descentralizadoras, el juego de los opuestos o la continuidad del proceso creativo del visitante, se tornan ricos.

La sala la preside el famoso retrato de *Fernando VII* (1814) pintado por **Francisco de Goya y Lucientes** (Fuendetodos, Zaragoza, 1746–Burdeos, Francia, 1828), alegato del triunfo del pueblo español (la figura femenina superior) sobre la francesada (el león). *Murió la verdad* es una alegoría utilizada por Goya de forma constante (véase un pequeño grabado en el *collage* de obras de la sala) protagonizada por una mujer yacente, semidesnuda, rodeada de monstruos y parecida a la alegoría del lienzo. Ésta es una mujer semidesnuda (la verdad), viva, activa y reivindicativa, que ofrece su néctar sagrado, identificable a la *Novia* de Duchamp. Ella aparece valiente y triunfante sobre el mismo rey y sobre el francés invasor (león) que engulle las cadenas de la *liberté*, su propio orgullo, junto a un Hércules barbado en el tondo (liberación de Némesis). Arriba la *Novia*, en el centro el primer *Soltero* de *El Gran Vidrio*, el rey. Y a pesar de su poder, la verdad no se queda oculta, no es ocultada, no le es usurpado el papel que ha protagonizado: es ella, el pueblo español, quien ha expulsado al francés invasor, y no el rey. El retrato es magnífico, con una muy rica iconografía, en donde se simultanea una técnica preciosista (el retratado), junto con otra suelta, fresca y valiente (el león y la figura alegórica femenina del pueblo español). Fue un encargo del Ayuntamiento de Santander en 1814 y en él se dictaba la iconografía del retrato (se expone una copia facsimilar en la sala), coincidente con un *Carlos IV* atribuído a Martínez del Barranco que el MAS conserva y al que el pueblo santanderino tenía en gran estima.

Le acompañan dos retratos fotográficos contemporáneos. De **Yasumasa Morimura** (Osaka, Japón, 1951)*An Inner Dialogue with Frida Kahlo* (2001), autorretrato en homenaje a Frida Khalo (1907-1954), en la que se sintetizan diferentes ideas sobre los opuestos, la confrontación entre occidente y oriente, la doble identidad, un homenaje a la figura de Frida Khalo, otra gran artista, mujer, una verdad oculta y ensombrecida por Diego Rivera (1986-1957), y que afortunadamente, ha sido rescatada. Y de **Miguel Río Branco** (Las Palmas de Gran Canaria, 1946), su *Snake Dream* (1985-1994), díptico fotográfico en blanco y negro que condensa toda la habitual narrativa del artista.Fundamental en el contexto artístico cántabro de los ochenta es el políptico *¿Qué Es-Cultura?* de **Juan Carlos Fernández Izquierdo** (Irún, San Sebastián, 1965), otro de los novios duchampianos de la planta. Los textos emanan de un manual básico y casi obligatorio en las Escuelas de Bellas Artes españolas que trata sobre conceptos clave de la práctica artística (color, perspectiva, forma…), con conceptos sobrepuestos propios de la sociedad y la cultura actual (política, posesión, pornografía) a modo de juego de opuestos. Fundamental en esta lectura -como en la sala y en toda la planta- es la obra de René Magritte

(1898-1967) titulada *Je ne vois pas la femme cahée dans la forêt* (1929), montaje fotográfico surrealista, donde 16 artistas y escritores, todos varones, con los ojos cerrados, rodean a un desnudo femenino en pie, todo ello vinculado a la cascada y fuente de Duchamp, a su erotismo...

Verdad rescatada es el particular origen del mundo de **Javier Arce** (Santander, 1973) perteneciente a su serie de los *Estrujados*, a través de la cual el artista cántabro se pregunta y cuestiona cómo los grandes iconos de la historia del arte son tratados en la actualidad. Arce bucea en la función social del arte y nos presenta interpretaciones de obras que se han convertido en objetos de "usar y tirar". Este papel titulado *El origen del mundo-XI* (2007) es un dibujo en rotulador de concepto *neopop*, de aspecto pixelado, cuya iconografía revisita la genial obra del mismo título de Gustave Courbet (1819-1877) de 1866, artista controvertido, renovador e incluso agitador social. ¿En la actualidad? se pregunta Arce: un póster, un estampado de paraguas, las tapas de una agenda de teléfonos. ¿Cuál es la función social del arte y de sus espacios en la actualidad?

Frente a ellos se presenta un *collage* de importantes obras de artistas clásicos, modernos y contemporáneos, obras que giran entorno a la Verdad, al origen del mundo y de la vida, protagonizada por la mujer y su condición. Hemos de tener presente el histórico simbolismo que siempre ha ostentado el desnudo femenino (Vid. p.e. de **Tiziano Vecellio**, c. 1477/1490-1576: *Amor Sacro y Amor Profano*, 1515), ligado a la verdad... La popular *Morucha* (1929) de **Roberto Fernández Balbuena** (Madrid, 1890–Ciudad de México, 1966) así lo encarna; el *Desnudo* (1930) novoobjetivo de **Ricardo Bernardo** (Solares, Cantabria, 1897 – Francia- 1940) que nos recuerda la fragilidad –el cántaro de barro- de la virginidad; *Los curiosos* (1932) de **Luis Quintanilla Isasi** (Santander, 1893- Madrid, 1978); los grabados de **Francisco de Goya** (1746–1828) *Ya van desplumados* (*Los Caprichos*) y sobre todo *Murió la verdad* (*Los Desastres de la Guerra*) vinculado al *Fernando VII*; o las pinturas descarnadas de **Martín Sáez** (Laredo, 1923–Madrid, 1989) *Desnudo boca arriba* (1975, 1977), *La sueca* (1988) y *Desnudista* (1975). Importantes son los vibrantes óleos fauvistas de **Francisco Iturrino** (Santander, 1864–Cagnes-sur-Mer, Francia, 1924) *Desnudo* (c. 1909-1910), atrevida odalisca, y *Andaluzas (El jardín de Lesba)* (c. 1909-1912), que muestra el tierno amor lésbico de dos jóvenes, lienzos muy emparentados a su gran amigo Henri Matisse (1869-1954). *El voyeur* (2001) de **Ciuco Gutiérrez** (Torrelavega, 1956) fotografía que toma el cuerpo de la mujer como excusa para los sueños inocentes de un niño que busca paisajes por explorar, y que de alguna forma se identifica con el propio visitante que explora la sala, con el que mira a través de los dos orificios de *Étant Donnés*.... Y *Rosa, espejo y condón* de la Serie *Erótica* (1981-1990) de **Juan Hidalgo** (Las Palmas de Gran Canaria, 1927), artista conceptualista que formó y conformó el grupo ZAJ, llevando a cabo todo tipo de actividades artísticas fuera de la "legalidad" en los ochenta, sin dejar de expresar y reivindicar la libertad, relatando aquí la dura realidad de la homosexualidad, vinculado al entonces recién conocido virus del VIH.

Y más cara a cara aún, precisamente con el *Fernando VII* de Goya, se ubica el tríptico fotográfico *The dinner. Nicola´s death nº I* (2008) de **Nicola Constantino** (Rosario, Argentina, 1964), al modo de retablo clásico, donde la trasversalidad se hace total. Fundamentado en una pintura del holandés Pieter de Hooch (1629-1684), influida a su vez por la *Última Cena* de Leonardo da Vinci (1452-1519), Costantino recrea una obra, retratándose ella misma, desnuda (la verdad nuevamente). Tomada al modo clásico y simbólico de la naturaleza muerta, donde el *tempus fugit*, la fugacidad del tiempo, se vuelve fundamental, la artista en este caso presenta el cuerpo femenino (su propio cuerpo) como objeto de deseo cual suculento manjar rescatando a su vez una iconografía universal para abordar un tema igual de extenso como es el de la "mujer-objeto". Además de ello trabaja la naturaleza muerta con su opuesto, como naturaleza de vida –la artista, en el momento de hacerse la fotografía, está embarazada-, ofreciéndose en alimento (Eucaristía pagana). Este cara a cara con el *Fernando VII* de Goya busca un definitivo *Y vive la Verdad*, parafraseando a la inversa y en positivo el título de Goya, ubicando las figuras femeninas presentes en cada obra en fundamental diálogo y lectura, nuevo y claro ejemplo de la intemporalidad y transversalidad en los que el MAS asienta sus bases teóricas.

Condición Femenina 3. La última sala del MAS de esta planta dedicada a la *condición femenina* se torna más suave y positiva. El ámbito gira alrededor de una instalación de **Concha García** (Santander, 1960) situada en el suelo: *Círculo* (1998). Está relacionada con la metamorfosis, combinando la idea de transformación de la larva en crisálida y posteriormente en mariposa con dos cuestiones vitales, el proceso creativo y su propia maternidad. La maduración personal está íntimamente ligada a la maduración conceptual y técnica que exige el proceso creativo.

Un *collage*, con obras de arte clásico, moderno y contemporáneo, vuelve a funcionar como pequeña instalación ilustrada a modo de los históricos gabinetes de curiosidades. Destacan las pinturas de la gran artista de vanguardia **María Blanchard** (Santander, 1881-París, 1932): de un lado *La communiante* (1923), rescatada por el MAS, versión diferente de la que conserva el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid (MNCARS), y de otro *Mujer de rojo* (c. 1915), ambas pertenecientes a una breve etapa primitivista parisina de ruptura y de fundamentación fotográfica. Las mágicas fotografías de **José Lamarca** (San Isidro/Buenos Aires, Argentina, 1939) el día de la boda de *Camarón de la Isla* con *Chispa*, su mujer. La magistral *Los traperos* (1924) de **José Gutiérrez Solana** (Madrid, 1886–1945), escritor y pintor –facetas indisolubles-, simbolista de esencia costumbrista, iconografía que recoge el negocio de las ropas de los finados en casetas apostadas en los muros de los cementerios, labor comercial que llevaban las mujeres; y un pequeño carboncillo y pastel sobre papel en depósito titulado *La trapera* (c.1908). El anónimo flamenco del siglo XVI, *Virgen con el Niño de la Cereza*, tabla de exquisito cuidado maternal, donde la cereza simboliza nuevamente la verdad y el cielo. Pinturas de **Clara Trueba y Cosío** (1808-1864) la primera pintora cántabra de la que se tiene conocimiento y rescatada por el MAS, con *El Dux Marino Faliero y su esposa* (c.1850) y el *Náufrago* (c.1850). Un sensual retrato pintado por **Rogelio de Egusquiza** (Santander, 1845-Madrid, 1915) -artista también rescatado científicamente por el MAS-, *Aline Masson* (c.

1978) una muy famosa *coquette* que sirvió de modelo a muchos artistas españoles en París. La velazqueña y aristocrática porcelana pictórica de **Eduardo Rosales** (Madrid, 1836-1873) titulada *Dama en un jardín* (c. 1860-1873). El *Cordis Volatus* (c. 1675, atr.) de **Josefa D´Obidos** (Sevilla, España, 1630-Óbidos, Portugal, 1684) mujer artista del barroco portugués, importante atribución del MAS, pequeña pintura zurbaranesca de íntimo y ascético simbolismo. O la fotografía del eslavo **Sergey Bratkov** (Kharkov, Ucrania, 1960), titulada *Italian School 19* (2001) de esencia trasversal, fundamentado en clásicas obras de la pintura barroca italiana, tomando como figurantes a jóvenes problemáticos de un reformatorio moscovita.

El resto de la sala se resuelve con un puñado de excelentes obras de arte contemporáneo nacional e internacional asomándonos desde el ventanal de **Tobías Rehberger** (Esslingen, Alemania, 1966**)** *FR 5 studio Window* (2004), artista neopop que desarrolla su obra a medio camino entre el arte y el diseño. La fotografía de **Vik Muniz** (Sao Paulo, Brasil, 1961)*Young Girl Sewing, after Vilhem Hammershoi* (2006) plantea el debate de la unicidad artística y de la nobleza del material compositivo; Muniz reproduce el original de Hammershoi -artista danés del siglo XIX-, en proceso de realización que es tanto o más importante que la materialización final fotográfica de la pieza. Una fotografía de **Thomas Ruff** (Zell am Harmersbach, Alemania, 1958) *Ry 18*, (2002/2008) plantea con sus trabajos un juego con el espectador. La delicada e inteligente cortina de **Paloma Navares** (Burgos, 1947) titulada *Del valle del Jerte, cerezos en* flor (2005), fotografía duraclear montada con útiles de pesca, que nos habla de una naturaleza viva, donde las flores son el marco alegórico sobre el que sutilmente la artista interpela el tópico de lo femenino; la cereza vuelve a posibilitarnos su simbolismo referente a la autenticidad. El mágico y dinámico espejo de **Ruth Gómez** (Valladolid, 1976) *Magic Mirror´s Slaves* (2007) a través del cual aúna el vídeo de animación, la música y el dibujo digital persiguiendo respuestas acerca de la naturaleza del ser humano, como persona y como animal social, proponiendo historias animadas de nueva generación que reflexionan acerca de los sentimientos cotidianos del espectador. *El Rapto of Democracy* (2010) de **Fabién Marcaccio** (Rosario, Argentina, 1963) que obliga a realizar un esfuerzo decodificado, pintura bidimensional llevada a cabo con pigmentos, pintura de aluminio y silicona sobre lienzo, que funciona a partir de la conexión de múltiples referencias: la animación y la acción se vuelven presentes en la enérgica carga matérica y la técnica empleada; la alusión a la iconográfica clásica se encuentra en la fotografía de soporte-base del desnudo femenino. El *Voldepark. Amsterdam. June. 10* (2005) de **Rineke Dijkstra** (Sittard, Holanda, 1959), importante obra de la laureada artista**,** aportando sus características sensaciones, retrata momentos de tránsito emocional en la vida como puede ser la adolescencia, empleando siempre composiciones muy sencillas, basando sus estudios en los maestros del retrato holandés de los siglos XVII y XVIII.Y *Building love* (1997) del cántabro **Juan Uslé** (Santander, 1954), en retícula apasionada y profunda, homenaje a su rutina doméstica y a Vicky Civera, superando cualquier ley física, la ley de la gravedad, “cayendo” los chorretones blancos hacia arriba en contra de la ley de la gravedad, de acuerdo a la construcción diaria del amor, donde la estructura predomina sobre las cosas, y

el conocimiento del natural no proviene únicamente del exterior; de este modo la apariencia externa de los objetos y de la naturaleza evoluciona en él hacia lo abstracto.

En un pequeño ámbito, se muestran obras de lectura muy diferente. La acuarela sin titular de **Cristina Lucas** (Jaén,1973), perteneciente a la serie *Nunca verás mi rostro* (2005), planteamiento del perpetuo problema identitario. **Cristina García Rodero** (Puertollano, Ciudad Real, 1949) está representada con *La niña enferma* (Serie *Georgia*), (1995), maternidad donde la impotencia se torna implacable, escena cotidiana, tierna y dura a la vez, que entronca con el misterio, la realidad y el dolor de las personas que sufren y tienen necesidades. Enfrente, *Eva en rojo* (c. 1989-2011) de **Esther Ferrer** (San Sebastián, País Vasco, 1937), perteneciente a la Serie *El Libro del Sexo.* Al fondo, un inquietante tondo fotográfico sin titular de **Flavia Da Rin** (Buenos Aires, Argentina, 1978), perteneciente a la Serie *Misterio del niño muerto* (2008), mostrando el momento de un sepelio "festivo", vida y muerte fundidas, en gesto y pose fantasmagóricos, donde la identidad es clave de la serie, siendo siempre y en todo caso, la propia artista protagonista de todos sus personajes.

DOCUMENTO VII

Cambio de nomenclatura:
De Museo Municipal de Bellas Artes de Santander (MBAS) a MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (primer informe).

Informe de abril de 2010:
ASUNTO: cambio de nomenclatura del Museo Municipal de Bellas Artes de Santander (MBAS) por el de Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander (MAS).

1. El Museo Municipal posee actualmente el nombre oficial de MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES DE SANTANDER, desde hace ya varias décadas (desde los años cincuenta).
2. Antes de continuar, habría que apuntar y desarrollar mínimamente acerca de diversos conceptos, tales como las *bellas artes*, para más adelante atender a los de *arte moderno*, *arte contemporáneo*, *arte actual*, *arte alternativo*, *arte emergente*…:
    - Concepto de Bellas Artes: la habitual consulta al Diccionario de la Real Academia Española nos lleva a la también habitual definición incompleta y poco concreta. En el caso de Bellas Artes, refiere que son todas aquellas artes que tienen como objeto expresar la belleza. Dicha definición, obviamente, se queda incompleta relativa al arte moderno y contemporáneo y, no digamos nada, al arte actual, emergente y alternativo. Museológica y museográficamente considerado en todo el mundo –también en España-, esto ya no es correcto. Aún así, sigamos…
    - En la antigua Grecia era frecuente la división de las artes en *superiores* y *menores*. Por definición las artes superiores eran todas aquellas que se podían apreciar con los sentidos "superiores" (incluyen la visión y el audición), y se consideraba que no era necesario un contacto táctil para apreciar la belleza. Básicamente las superiores Bellas Artes eran 6: Arquitectura, Escultura, Pintura, Música, Declamación (incluye a la Literatura en general) y Danza (incluye al Teatro).
    - La primera referencia conocida al término Bellas Artes se relaciona con Charles Batteaux (año 1746), quien fue el inventor del vocablo y el definidor de las artes que lo componían (las seis mencionadas).
    - En relación al termino séptimo arte, la primera referencia fue de Ricciotto Canudo, conocido como el primer teórico del cine que en el año 1911 hizo esta referencia y permaneció así, siendo cada vez mas aceptada con el paso del tiempo.

- De otro lado, las *artes menores* son todas aquellas que impresionan en forma favorable los otros sentidos. Se incluyen: Gastronomía para el sentido del gusto. Perfumería para el olfato. Cariciería para el tacto (proviene de la palabra caricia, significa la sensación agradable al tocar algo con una textura agradable). Tendencias posteriores han querido establecer como la octava arte a la fotografía y la novena a la historieta. Si bien podría ser una denominación de fantasía, los términos no han sido popularizados como en el caso del cine.
- En la actualidad, se denomina también Bella Arte a una carrera universitaria (países como España, México, Chile y Argentina) en la cual se aprende el arte de restaurar, conservar y criticar las obras de arte. Existen también los círculos de bellas artes en varias ciudades y naciones de América y Europa.
- En cualquier caso, véase el Anexo donde se recogen nociones generales y genéricas referentes a los términos arte, artes o bellas artes de cualquier manual.

3. Pues bien, como decimos, el Museo Municipal posee actualmente el nombre oficial de MUSEO MUNICIPAL DE BELLAS ARTES DE SANTANDER, desde hace ya varias décadas (desde los años cincuenta). Con anterioridad, en los años cuarenta al Museo se le había otorgado la nomenclatura oficial de MUSEO MUNICIPAL DE PINTURAS.
4. Antes incluso de esta nomenclatura –Museo Municipal de Pinturas-, entre su fundación en 1908 y 1947, la institución poseía la sencilla denominación de Museo Municipal, sin especialización de contenido, ya que poseía cuatro secciones (Prehistoria y Arqueología, Historia Natural, Etnografía y Etnología y, por último, Bellas Artes, sección que era anecdótica y surtida de las donaciones que el entonces alcalde de Santander solicitó por carta a casi todos los artistas cántabros del momento), en los inicios del entonces naciente museo, que estaba ligado de forma indivisible a la Biblioteca Municipal desde su fundación en 1908 (de hecho, en origen la única institución se denominaba BIBLIOTECA Y MUSEO MUNICIPALES, bajo la tutela de una única dirección, la de la Biblioteca Menéndez Pelayo).
5. Luego, ya de entrada, no hay lugar a la nostalgia o a una supuesta defensa tradicional referente a la propia nomenclatura de la institución. No obstante esto, existen contundentes razones y argumentos profesionales –colección, exposiciones, actividades, presente, futuro, etc.- que, añadidos a la propia evolución de la institución de estos años, aconsejan dar el paso. Veamos…
6. Desde los años cuarenta, el Museo se ha ido desarrollando de mil formas diferentes, y con ritmos distintos:
   - Entre 1947 y 1970 aproximadamente, la colección la componían obra clásica e histórica y obras de finales del siglo XIX y del siglo XX de artistas fundamentalmente locales y regionales, obra que, afortunadamente, ha llegado hasta nosotros gracias a la custodia del Cronista de la Ciudad José Simón Cabarga (responsable del Museo hasta que se jubiló en 1978), en número pobre (algo más de doscientas obras).
   - Entre 1970 y 1989, la colección creció un tanto alborotadamente, pero fundamentalmente con obras y piezas de arte moderno y, sobre todo, contemporáneo, especialmente de artistas locales y regionales, con algunas dosis nacionales no abundantes, y nunca internacionales. Es necesario destacar la puesta al día de arte contemporáneo local-regional que los fondos sufrieron entre 1978 y 1983, en la época en que Fernando Zamanillo era director interino de la institución; entre su dimisión y el 31 de diciembre de 1989, la colección siguió creciendo de forma alborotada y, en bastante medida, con piezas de personas no profesionales o carente de interés, entre otras obras de evidente interés.
   - A 31 de diciembre de 1989 el número aproximado de obras de la colección artística permanente del Museo no llegaba a las 850 piezas de muy diverso interés y signo:
     - Algunas, muy pocas –unas 90 pinturas, es decir alrededor del 10% entonces, es decir a 31 de diciembre de 1989-, eran de arte clásico (siglos XVI-XVIII), es decir, lo que hoy sería, en general, una SECCIÓN DE BELLAS ARTES, verdadero testimonio de arte clásico, con algunas piezas de verdadero interés, y la mayoría simplemente estimables o, en su caso, modestas; esta,

digámoslo así, sección de bellas artes, no poseía ni posee coherencia alguna, ya que se surtió en su momento de obras históricas procedentes del propio Ayuntamiento de Santander (en mayor medida, retratos), u otras pinturas que llegaron del denominado y conocido Servicio de Recuperación de la posguerra, o producto de generosas o importantes donaciones (como la de Plasencia, etc.), etc. Nunca creció con sentido de la coherencia, con algún criterio, con una intención de colección: era una simple acumulación de objetos que se iban sumando a lo ya existente.

- A 31 de diciembre de 1989, el resto de las obras en propiedad del Museo lo eran de arte moderno (siglos XIX y, sobre todo del siglo XX) y, de arte contemporáneo (siglo XX), es decir, en esa fecha el 90% de las obras propiedad del Museo eran de arte moderno y contemporáneo (prácticamente repartidas mitad y mitad).

7. Desde enero de 1990, la colección artística en propiedad del Museo de Bellas Artes de Santander ha crecido consistentemente: partiendo de esa fecha se ha pasado de esas casi 850 obras que se conservaban en 1990, a cerca de las 1.800 piezas en la actualidad, asistiéndose a más que duplicación del número de piezas, todas, insistimos, propiedad del Ayuntamiento por la vía de las adquisiciones, cesiones y donaciones fomentadas desde el trabajo del propio Museo:
    - El sustancial crecimiento de la colección es producto de la incorporación de obra de artistas cántabros y de artistas nacionales e internacionales, sobre todo y especialísimamente de arte contemporáneo y, en mucha menor medida, de arte moderno (constituyen hoy el 95% del total: de arte moderno sobre el 40% del total y de arte contemporáneo y actual sobre el 55% del total). Las vías de ingreso han sido las habituales: donaciones (que siempre se han fomentado y trabajado desde el Museo, así como rechazado un buen número de ellas, por cuanto no poseían la mínima calidad exigible), cesiones y adquisiciones. El decidido, habitual y obvio ingreso de piezas al Museo en propiedad son y serán de arte contemporáneo; en este sentido los porcentajes irán siempre aumentando a su favor a medida que vaya pasando el tiempo, tal y como ha sucedido en estos casi veinte últimos años y ello es totalmente lógico. Luego, aquí ya emerge una primera y contundente razón, de peso, mediante la cual se plantea y propone el cambio de denominación o nomenclatura del Museo, fundamentada en el contenido de la propia colección.
    - La colección de arte clásico, testimonio de bellas artes, apenas ha sufrido variación desde ese año de 1989, ni sufrirá variación sustancialmente de aquí en adelante, con un porcentaje dentro de la colección del 5% actualmente (puede aumentar anecdóticamente, cuando se sucedan donaciones, como es el caso de una donación privada generosa ya contemplada en testamento y ya trabajada, y sobre la que es necesario mantener un silencio profesional, por cuanto así lo ha solicitado su propietaria; pero, en cualquiera de los casos, el peso porcentual irá siempre disminuyendo más a más, hasta quedarse en mero testimonio, como no puede ser de otra forma).
    - Luego, la abundancia de piezas de arte moderno y, sobre todo, contemporáneo en la colección actual del Museo (pintura, escultura, vídeo, sonido, fotografía, instalaciones, etc.) es total, absoluto, sobre el arte clásico e histórico, sobre las bellas artes.
    - Además de lo anterior, la futura y más que posible incorporación de piezas de la Consejería de Cultura, en pos del trabajo del futuro Museo de Arte Moderno y Contemporáneo, acrecentaría aún más estos ya poderosos porcentajes.
    - De otro lado, y no menos importante, actualmente se trabaja con el futuro depósito estable de importantes colecciones privadas o particulares de arte contemporáneo nacional e internacional, tema importante y hasta capital en el desarrollo museográfico que se trabaja, y tema también fundamental a la hora de plantearse el cambio de denominación.

- Puestas así las cosas, incorporada la colección de la Consejería de Cultura, la sección testimonial de bellas artes o arte clásico se quedaría hoy en un 3,5% sobre el total. Si a esto se le sumasen las colecciones particulares en trabajo, los porcentajes de la colección clásica o de bellas artes aún disminuirían más sobre el total.

8. Si lo desarrollado en el punto anterior ya nos parece totalmente contundente, a ello es necesario añadirle más argumentos que aconsejan, sin ningún género de dudas, dar el paso hacia el cambio de denominación.
   - La primera de las razones ya está reseñada: la colección de arte en propiedad es abrumadoramente mayoritaria de arte moderno y, sobre todo, contemporáneo, nacional e internacional.
   - La segunda de las poderosas razones radica también en el trabajo que desde hace ya muchos años se está desarrollando en el propio Museo:
     1. Las exposición de la colección permanente se desarrolla desde hace muchos años de forma transversal y atemporal, como caso atípico en España. Desde hace ya pocos años, museos de todo el mundo comienzan a aplicar dichos conceptos. La colección del Museo de Santander es ejemplar, rescatando, cuidando y acrecentando el apoyo al talento local y autonómico, integrándolo en el talento nacional e internacional, destacando el papel descentralizador de la institución, y rompiendo moldes con planteamientos lineales arcaicos.
     2. Las exposiciones temporales que el Museo lleva organizando -casi todas ellas son producciones propias, bien alejados de muestras itinerantes-, se significan precisamente por la contemporaneidad y modernidad de sus planteamientos. Ahí están asimismo los datos en las muestras organizadas, tanto individuales, como múltiples o colectivas. Veamos algunas estadísticas en este sentido:
        a. De 1990 a 2010 el Museo ha organizado y producido exactamente 204 exposiciones temporales.
        b. De esas 204 muestras, 144 exposiciones temporales han sido y son de arte contemporáneo, lo que constituye el 70,58% del total.
        c. De esas 204 muestras, 42 exposiciones temporales han sido y son de arte moderno, lo que constituye el 20,50% del total.
        d. De esas 204 muestras, 16 son de arte clásico o bellas artes, lo que constituye el 7,84% del total (porcentaje que, según avanza el tiempo, también va decreciendo).
        e. De esas 204 muestras, 42 exposiciones temporales han estado protagonizadas por artistas cántabros en activo de generaciones diferentes.
     3. Las actividades auxiliares y complementarias que desarrolla el Museo (visitas guiadas, conferencias, debates, encuentros, charlas, ediciones, catálogos, folletos, revista científica, etc.), todas se desarrollan bajo estos parámetros de trabajo, que están dando excelentes resultados, a pesar de contar con un presupuesto económico ciertamente pobre.
   - Más argumentos giran alrededor de otorgar a la institución de un concepto que es el que desarrolla, pero, a la vez, de otorgarle la modernidad y frescura que lleva a cabo y acorde los tiempos que corren. En este sentido, plantear el cambio de nomenclatura significa seguir creciendo, evolucionar coherentemente hacia posiciones que deben acompañar al desarrollo social y económico de la propia ciudad y autonomía, seguir evolucionando en modernidad y compromiso, apoyando, en definitiva, lo que se lleva trabajando desde hace muchos años, dando sentido conceptual definitivo al Museo.
9. Por último, desarrollar de forma sencilla la acotación que hoy en día se entiende por arte moderno y por arte contemporáneo (aquí se incluye obviamente por extensión el arte actual, el arte emergente o el arte alternativo) a nivel mundial e internacional en todas las instituciones, centros, institutos y museos del mundo. Efectivamente, todas las instituciones saben, y así trabajan, que hoy arte contemporáneo es el que se desarrolla, aproximadamente desde 1984 y hasta nuestros días, siendo arte moderno

el desarrollado hasta 1984. El año que viene, en 2010, la fecha de inicio de arte contemporáneo sería el de 1985 y el del arte moderno hasta 1985. Es decir, normalmente se trabaja con arte contemporáneo y actual con aquél que se desarrolla dentro de un período de los últimos veinticinco años. Se trata de un concepto museográfico fácilmente acotable y asumido profesionalmente, no cayendo en términos clásicos, ya caducos, arqueológicos, de eras o similares.

10. A todo lo anterior, añadimos otro dato que nos parece fundamental, en pos de una modernidad y una contemporaneidad obligada. Estando como estamos embarcados en una candidatura cultural (Santander 2016), con mucha mayor razón entendemos que se debe de dar este paso. En otras épocas, en otros tiempos, el Museo de Santander ha cambiado valientemente su nomenclatura, ajustándose a su momento determinado, a su especialización, al contenido de su colección, al contenido de sus actividades, etc. es decir, no posee una nomenclatura defendible históricamente, si no que ha cambiado con el tiempo, habiendo tenido hasta tres diferentes. Si, como se ha argumentado, el Museo lleva trabajando desde una óptica de arte moderno y contemporáneo, el proyecto de museo también se fundamenta en este proceso, su trabajo y especialmente su presente y su futuro no cabe duda que aconsejan dicho cambio. En cualquier caso, y ahí están también las pruebas, el trabajo del Museo, aún haciendo prevalecer sustancialmente el arte contemporáneo y actual, jamás se ha olvidado y se olvida del arte moderno, en donde conceptualmente también caben aspectos de arte clásico de bellas artes, porque el Museo trabaja, como decimos, con una fresca y atrevida transversalidad y intemporalidad; trabaja ya más que con arte clásico o bellas artes, con arte moderno (véase algunos, pocos, de los proyectos expositivos –la última, por ejemplo- Granell-Breton, véase la colección permanente, etc.), aportando constantemente conocimiento, conocimientos. El concepto de bellas artes se integra con naturalidad en el de arte moderno que es más amplio.
11. No olvidemos también que es la única forma –puntual, estable, profesional, pero siempre anecdótica- de poder importar arte de este tipo, ya que las adquisiciones en este sentido son sencillamente imposibles (un claro ejemplo: la colección carece de un María Blanchard cubista, es decir, de una pintura que pertenece al arte moderno; una pintura cubista de la artista cántabra de calidad puede rondar los 600.000 euros; puede entenderse fácilmente que el crecimiento de la sección de arte moderno es difícil o casi imposible; y la de arte clásico, carece de interés que crezca, porque ya no se trata de paliar lagunas, lagos u océanos: intentar hacerlo es ubicarse en el absurdo). Efectivamente, aunque el Museo trabaja contundentemente bajo parámetros de arte contemporáneo, trabaja también, en mucha menor medida, sobre arte moderno en donde tiene cabida por extensión el arte clásico (bellas artes, con tratamiento anecdótico). En cualquiera de los casos, entendemos, sin ninguna duda, que es momento de tomar postura hacia una definitiva modernidad museográfica, acorde con los tiempos y con lo que el propio Museo de Bellas Artes de Santander lleva trabajando desde hace ya muchos años –más de quince años- sin solución de continuidad, tanto por la vía de sus proyectos (exposiciones, trabajo editorial y demás actividades), en evolución clara y evidente, pensada y desarrollada, como por la de su crecimiento de la colección permanente, ambos aspectos incuestionables. El trabajo museográfico del Museo de Santander hacia su total normalización es ya una evidencia tras muchos años de trabajo y esfuerzo en todos los sentidos (rehabilitación del antiguo inmueble, su climatización, pavimentación, iluminación, neutralización espacial, sistema de seguridad…; creación de nuevos servicios como taller de restauración, archivo, biblioteca…; génesis y desarrollo de un equipo profesional y administrativo, así como de seguridad antes inexistente; etc., etc.). Prueba de ello es la inclusión del Museo de Bellas Artes de Santander en el *Directorio de Arte Contemporáneo en España 2006*, documento de referencia de Arco en donde se recogen con fidelidad y puntualidad todos los Museos, Centros de Arte, Salas de Exposiciones, Fundaciones, Centros de Recursos, Espacios Alternativos, Centros Culturales, Galerías de Arte, Salas de Subastas, Ferias de Arte y Publicaciones, que son consideradas profesionalmente un referente en el contexto del arte moderno y contemporáneo de España; o nueva prueba de ello es la inclusión del Museo de Santander en el nuevo Directorio de este mismo signo –de mayor contemporaneidad- que EXIT, una de las revistas de arte

contemporáneo más importante de España y Europa, está confeccionando en estos precisos momentos.

Por todo lo anterior, se traslada la necesidad del cambio de nomenclatura del Museo Municipal de Bellas Artes de Santander por el de MUSEO DE ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO DE SANTANDER (MAS), y sea aprobado en Junta de Gobierno y/o en Pleno Municipal.

Lo que se traslada en Santander, a 6 de abril de 2010.

Salvador Carretero Rebés

Director del Museo

Cambio de nomenclatura:
De Museo Municipal de Bellas Artes de Santander (MBAS) a Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (MAS) (segundo informe y definitivo, con su aprobación Junta de Gobierno).

Informe de abril de 2011:

ASUNTO: propuesta de cambio de nomenclatura del actual Museo Municipal de Bellas Artes de Santander por el de Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (MAS).

Trasladamos la necesidad del cambio de nomenclatura del Museo Municipal de Bellas Artes de Santander por el de Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (MAS), de acuerdo a los siguientes argumentos y evidencias:

1. La necesidad de dicho cambio de nomenclatura obedece al contenido de la colección del Museo: actualmente, son casi 1.800 las obras de arte en propiedad que componen el patrimonio artístico del Museo (en 1990 eran unas 850 piezas); más del 92% de estas 1.800 son piezas (pinturas, esculturas, fotografías, videocreaciones, instalaciones, obras sonoras…) que pertenecen al arte moderno y contemporáneo, especialmente a éste último, nacional e internacional; las obras pertenecientes al arte clásico, a las bellas artes, constituyen una sección testimonial de la colección (sobrepasan en algo el centenar); el crecimiento de la colección de arte moderno y, sobre todo, contemporáneo, nacional e internacional, especialmente vinculado a las dos últimas décadas (sobre todo del nuevo milenio), está permitiendo un crecimiento de la institución impensable hace un tiempo.
2. La necesidad de dicho cambio de nomenclatura obedece asimismo al tipo de actividades complementarias y auxiliares actuales –ordinarias y extraordinarias- de la institución (exposiciones temporales, charlas, conferencias, presentaciones, visitas guiadas, revista científica del museo, biblioteca, etc., además de las que se encuentran en desarrollo), especialmente relativo a las exposiciones temporales: desde 1990 se han organizado más de 200 exposiciones temporales, de las cuales, más de 140 han sido y son de arte contemporáneo, casi unas 50 han sido de arte moderno y el resto de arte clásico o bellas artes, siendo además casi en su totalidad producciones propias (escasamente proyectos itinerantes).
3. La actual nomenclatura tampoco está sujeta a cuestiones de tipo sentimental o histórico, por cuanto la institución, además de la nomenclatura presente, ha tenido otras cuatro nomenclaturas diferentes desde su inauguración el 6 de febrero de 1908 (Biblioteca y Museo Municipales, Museo Municipal, Museo Municipal de Pinturas y Museo de Bellas Artes, el actual), y con su municipalidad; luego no hay lugar tampoco para un sentimentalismo tradicionalista que, en este caso, queda a su vez anulado, por cuanto la institución ha ido adoptando su nomenclatura de acuerdo al contenido que ha ido prevaleciendo en cada momento.
4. La evolución del Museo de Bellas Artes de Santander hacia el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (MAS), de forma pausada y constante durante estos últimos veinte años, ha sido y es ejemplar en el contexto museístico español, como caso único, con una decidida y pensada evolución, integrando con respeto el pasado y la tradición, y éstos en el presente y futuro, erigiéndose en un museo moderno, activo, vivo y vanguardista.
5. Si el presente parece obligar, sin ningún género de dudas, a este cambio de nomenclatura –presente al que se están incorporando nuevos elementos de trabajo,

como son los convenios con instituciones de referencia en España, como es por ejemplo el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (MNCARS), que ha accedido sin dudarlo a depósitos de obras de sus colecciones, de acuerdo al contenido y trabajo de presente-futuro del actual Museo de Bellas Artes de Santander; y convenios con colecciones particulares-, el futuro de la institución incluso parece volver a obligar dicho cambio de nomenclatura sin dudarlo, ante las evidencias museológicas, museográficas y museísticas del Museo de Santander, en todos sus aspectos, algunas ya citadas.

6. La inminente inauguración de la nueva colección permanente del Museo, de claro corte moderno y contemporáneo, nacional e internacional, con dosis transversales y atemporales, de acuerdo al habitual trabajo que el Museo de Bellas Artes de Santander lleva realizando desde hace más de una década de forma específica, también como caso único y ejemplar en España, aconsejan asimismo con evidencia dicho cambio de nomenclatura, acomodando y haciendo realidad lo que es la institución en realidad, de acuerdo a los exactos conceptos de arte moderno y arte contemporáneo que en todo el mundo se saben y conocen museográficamente.

Por estas y otras razones, de acuerdo a los anteriores argumentos, de acuerdo a las evidencias museográficas de toda índole, de acuerdo a la firme y ejemplar evolución de la institución, se traslada la solicitud de cambio de nomenclatura en Junta de Gobierno de lunes 25 de abril, acomodando ya su nombre a la realidad de su trabajo de presente-futuro, de acuerdo a su modernidad y vanguardia, solicitando que la institución pase a denominarse MUSEO DE ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO DE SANTANDER Y CANTABRIA (MAS), del Ayuntamiento de Santander (titularidad municipal), dejando de denominarse Museo Municipal de Bellas Artes, implicando automáticamente a que toda la infraestructura y estructura humana, profesional, administrativa, etc., del servicio actual del museo, de personal, de la colección, del inmueble, etc., etc., del antiguo Museo de Bellas Artes de Santander, pase a ser del nuevo Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (MAS) en todos sus aspectos (funciones, funcionalidades, etc.).

En Santander, a 19 de abril de 2011.

SALVADOR CARRETERO REBÉS

Director del Museo de Bellas Artes de Santander

DOCUMENTO VIII

MAS | MUSEO DE ARTE MODERNO Y CONTEMPORANEO DE SANTANDER Y CANTABRIA COMISIÓN ASESORA. Estatutos.

BOC NÚM. 161 Viernes, 22 de agosto de 2014

CVE-2014-11800 *Decreto de la Alcaldía por el que se crea la Comisión Asesora del Museo de Arte Moderno y Contemporáneo (MAS) y se concreta el régimen de organización y funcionamiento.*

PREÁMBULO.

1. El Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (MAS) es un espacio artístico y cultural, con vocación de permanencia, carente de ánimo de lucro, al servicio de la sociedad, abierto al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde su patrimonio artístico y cultural con fines de estudio, educación y recreo.

2. El Museo fue fundado el 6 de febrero de 1908 y desde entonces ha evolucionado desde un museo generalista (arqueología, historia natural, etnografía, etnología y bellas artes) a un museo especializado (arte moderno y contemporáneo nacional e internacional). El MAS es de titularidad municipal, siendo su objetivo general y primero promover el conocimiento y el acceso del público a todos sus fondos artísticos y en especial al arte moderno y contemporáneo nacional e internacional en sus diversas manifestaciones, favoreciendo la comunicación social de las artes plásticas y visuales.

3. Para la consecución del objetivo anterior, el MAS desarrolla como actividades principales la exhibición de sus colecciones en condiciones adecuadas a su contemplación y estudio, garantizando la protección, conservación y restauración de sus bienes artísticos y culturales; el crecimiento y desarrollo patrimonial en propiedad de su colección de arte moderno y contemporáneo; el desarrollo de programas de exposiciones temporales y eventos de arte

moderno y contemporáneo; la realización de actividades de divulgación, de formación, didácticas y de asesoramiento, científicos y técnicos en relación con sus contenidos; el establecimiento de relaciones de colaboración y formación con otros museos, centros e instituciones culturales, nacionales o extranjeras, para favorecer el intercambio de experiencias y conocimientos, y para organizar conjuntamente con ellas eventos y exposiciones temporales, y otros proyectos culturales; el desarrollo de programas de investigación, junto con la elaboración, edición y publicación de catálogos y monografías; todo ello de acuerdo a su especialización, siendo periférico, cuya esencia descentralizadora, atemporal y trasversal, constituyen las señas de su identidad en su evolución y desarrollo.

4. Desde las consideraciones anteriores, parece oportuno y conveniente crear una Comisión Asesora integrada por representantes del mundo de la cultura; resolución que corresponde adoptar a la Alcaldía de conformidad con lo dispuesto en la Disposición Adicional Segunda del reglamento de Organización, Funcionamiento y Régimen Jurídico del Gobierno y de la Administración del Municipio de Santander.

Por todo ello,

DISPONGO

PRIMERO. Se crea la Comisión Asesora del MAS que estará integrada por un mínimo de siete miembros y un máximo de once, conforme a la siguiente composición:

Presidente: La presidencia nata corresponderá al señor alcalde y ejercerá la presidencia efectiva el concejal de Cultura del Ayuntamiento de Santander.

Vocal nato: Quien ostente la dirección del MAS.

Vocales no natos: Serán designados y destituidos por el señor alcalde entre:

a) Profesionales en representación de museos, centros o fundaciones de arte, de instituciones españolas, con quien el MAS mantenga una especial relación.

b) Profesionales con conocimiento científico y técnico de arte moderno, contemporáneo y actual, museología y museografía, de reconocido prestigio y competencia, tales como profesores de universidad, curadores, museólogos, comisarios de exposiciones, ensayistas de arte, licenciados o doctores en historia del arte.

c) Personas relacionadas específicamente con el arte que tengan una especial vinculación con Santander y el MAS.

d) Artistas de reconocido prestigio.

La condición de vocal es incompatible con el mantenimiento de intereses mercantiles, comerciales o artísticos habituales, alcanzando a los galeristas, marchantes o similares.

Actuará como secretario, con voz y sin voto, un funcionario del Ayuntamiento de Santander vinculado al MAS.

SEGUNDO. Establecer que la composición efectiva de la Comisión Asesora de las MAS, en tanto en cuanto no se acuerde su modificación, será la siguiente:

PRESIDENTE: Don César Torrellas Rubio. Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Santander.

VOCALES:

Don Salvador Carretero Rebés. Director del MAS.

Doña Soledad Lorenzo García. Exgalerista.

Doña Cristina Fontaneda Berthet. Directora del Museo Patio Herreriano de Valladolid.

Don Fernando Zamanillo Peral. Historiador del Arte.

Doña Tania Pardo Pérez. Historiadora del Arte.

Don julio J. Polo Sánchez. Catedrático de Historia del Arte.

Doña Mónica Carballas Campo. Doctora en Bellas Artes.

Don Jaime Sordo González. Coleccionista.

Doña María Concepción García Sánchez. Doctora en Bellas Artes.

SECRETARIA. Doña Isabel Portilla Arroyo. Historiadora del Arte.

TERCERO. Las funciones de la Comisión Asesora carecen de carácter vinculante y son las siguientes:

1. Aconsejar a la Dirección del MAS en todo lo relativo a las acciones que sirvan para un mejor cumplimiento de los fines de la institución.

2. Sugerir directrices generales de actuación del MAS y apoyar el cumplimiento de las funciones que le están asignadas.

3. Fomentar, impulsar y apoyar la participación de la sociedad en el conocimiento y disfrute de la colección del MAS, sus exposiciones temporales, actividades y en general el sostenimiento del mismo.

4. Informar el Plan Museológico general del MAS, sus objetivos y sus modificaciones, Plan que será presentado por la Dirección del MAS.
5. Dar opinión sobre la aceptación de aportaciones, donaciones, daciones, herencias o legados a favor del MAS.
6. Asesorar en los temas relativos a la modificación de las colecciones del MAS, su exhibición, conservación y restauración, así como de la incorporación al MAS de obras artísticas en propiedad.
7. Estar informado y asesorar sobre la salida de fondos artísticos del MAS a otras instituciones.
8. Asesorar sobre la Memoria y el Plan Anual de actividades del MAS y sus modificaciones, si las hubiere.
9. Asesorar sobre los proyectos de investigación, ensayo y reflexión que desarrolle el MAS.
10. Requerir, a través del titular de la Dirección del MAS, la remisión de cuantos datos, informes y estudios considere de utilidad para el cumplimiento de sus funciones.
11. Asesorar, cuando así se requiera, respecto a cuestiones ordinarias del MAS.
12. Designar a miembros de la Comisión para el desempeño de misiones o cometidos especiales.
13. Estar informado de las aportaciones económicas a favor del MAS.
CUARTO. La Comisión Asesora se reunirá, al menos, dos veces al año, previa convocatoria realizada por la Presidencia a iniciativa propia o a solicitud, debidamente motivada, de, al menos, una tercera parte de sus integrantes. En su seno podrán constituirse grupos de trabajo o comisiones de consulta y asesoramiento para asuntos determinados, designando los presidentes y vocales que las formen.
QUINTO. El régimen de organización y funcionamiento de la Comisión Asesora será el establecido para los órganos colegiados en la Ley 30/1992, del Régimen Jurídico de las administraciones Públicas y del Procedimiento administrativo Común.
Santander, 4 de agosto de 2014.
El alcalde, Íñigo de la Serna Hernaiz.
Ante mí, el secretario, José María Menéndez Alonso.

DOCUMENTO IX

Datos informativos varios generales relativo a actividades complementarias, exposiciones, *Trasdós*, visitantes, etc.

1. Exposiciones temporales

1990 (año que se arrastraban algunos compromisos ya adquiridos con anterioridad señalados con asterisco)
En MBAS:
1. El mundo de Pancho Cossío*
2. Manuel Cacicedo*.
3. Cuatro Ceramistas Aragoneses.
4. José Ramón Gomez Nazába*l.
5. Los Toros vistos por 30 pintores*.
6. Pintura y Escultura de Vanguardia de la Colección del Banco Hispano Americano.
7. Colección San Román de Escalante I.
8. Donación Pablo Schabelsky I.

Fuera de MBAS:
1. Colección San Román de Escalante I y II (Ayuntamiento de Santoña).
2. Colección San Román de Escalante II (Sala María Blanchard de Santander).
3. 10 Propuestas Cántabras (Museo de Teruel) (Miguel Ángel Castanedo, Puerto Collado, Celestino Cuevas, Fernando García Seco, José Luis Mazarío, Fernando Perales, Juan Manuel Puente, Rafael Leonardo Setién, Fernando Velasco y Eloy Velásquez).
4. 10 Propuestas Cántabras (Sala Robayera, Ayuntamiento de Miengo).

1991
En MBAS (compromiso adquirido antes de 1990 señalado con asterisco)
1. Iª Bienal Tanqueray.
2. Louis Cane.
3. Adolfo Estrada*.

4. Miguel Ángel Campano.
5. Museo Guggenheim (Albers, Davis, Dine, Hoffmann, Lichtenstein, Louis, Mangold, Martin, Merz, Motherwel, Rothko, Turrell).
6. Taller de Darío Villalba (Álvarez Basso, Von Berner, Gornemann, López Bru, Satrústegui).
7. Samuel Mañá.
8. Rotación. Cuestión Social (Hardung, Lechtenberg, Lohmann).

Fuera de MBAS:

1. La pintura del siglo XX en Cantabria. Tradición y modernidad (Casa de Cantabria de Madrid. Inauguración).
2. The Last Beer. Jesús Alberto Pérez Castaños (Sala María Blanchard de Santander).

1992

En MBAS:

1. Martín Sáez.
2. Daniel González (con MNCARS).
3. Antón Patiño y Menchu Lamas.
4. Colección Fundación Arco.
5. Colección Banco Central Hispano
6. De Picasso a Bacon. Colección de Juan Abelló.
7. Tapiès. Colección de Telefónica.
8. La realidad desautorizada (Charlton, Flavin, Long, Merz, Rckriem y Zorio).
9. Clara Trueba y Cosío.
10. Enrique Gran.

Fuera de MBAS:

1. La pintura del siglo XX en Cantabria. Tradición y modernidad (Caja San Fernando de Sevilla).
2. Collage Aller et Retour (Manuel Fernádez Saro, Jesús Alberto Pérez Castaños, Puchi Incera, Rafael Leonardo Setién, Jesús Hoyos, José Luis Mazarío, Antonio Gómez Bueno, Juan Ruiz, Miguel Ángel Lázaro, Esteban Ruiz).

1993 (Año de reformas del inmueble).

1. Chema Cobo.
2. Arte Antiguo de la Colección Juan Abelló.
3. Colección del Banco de España.
4. <Colección permanente del MBAS (Guía del Museo de Bellas Artes)>.

1994

1. Esteban de la Foz.
2. Fotoperiodismo en Libertad.
3. Miró-Mallorca.
4. Victoriano Polanco.
5. El color de las Vanguardias.
6. Obra sobre papel de la Colección Juan Abelló.
7. Fernando Sánchez Calderón.
8. Robert Rauschenberg.

1995

En MBAS:

1. Pancho Cossío.
2. Félix de la Concha.
3. Ángel Medina.
4. Pintura Española del Siglo XIX del Museo Nacional de La Habana (Cuba).
5. Rogelio de Egusquiza (1845-1915).

Fuera de MBAS:

1. Pintura en Cantabria (1875-1975) (Banco Interamericano de Washington).
2. Pintura en Cantabria (1875-1975) (Hispanic Society de Nueva York).

1996

En MBAS

1. José Gallego.
2. Concha Jerez.
3. Fernando Sáez.
4. Gerardo Diego y las Vanguardias.

5. Eugenio Lucas Velásquez en el Museo Nacional de La Habana (Cuba).
6. Salvador Victoria.

Fuera de MBAS:

1. Gerardo Diego en la poesía y literatura (Fundación Santillana).

1997

En MBAS:

1. El Puente de la Visión 1. Emilio González Sáinz. José Luis Mazarío. Antonio Mesones (cuatro comisarios: Javier Díaz, Luis Salcines, Fernando Zamanillo y Salvador Carretero).
2. Donación Pablo Schabelsky II. Jorge Oteiza. Cristino Mallo. Manolo Hugué.
3. Francisco Iturrino.
4. Pintura Flamenca Barroca. Cobres del siglo XVII.
5. Agustín de Riancho.
6. Ricardo Bernardo.

Fuera de MBAS:

1. Ricardo Bernardo (Ayuntaiento de Solares. Ermita de San Roque).

1998

En MBAS:

1. Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación “la Caixa”.
2. El Puente de la Visión 2. Arancha Goyeneche. Sara Huete. Emilia Trueba (cinco comisarios: Javier Díaz, Luis Salcines, Fernando Zamanillo, Joaquín Martínez Cano y Salvador Carretero).
3. Concha García.
4. Sur. Un escenario para la memoria.
5. Casimiro Sáinz y Saiz.
6. Grabados Coloniales Cubanos.

Fuera de MBAS:

1. Casimiro Sáinz y Saiz (Ayuntamiento de Reinosa).
2. Casimiro Sáinz y Saiz (Ayuntamiento de Madrid).

1999

(Creación y fundación de la revista del MBAS “Trasdós”).

1. Pintura de Cantabria en la Modernidad (1919-1957).
2. El Puente de la Visión 3. Pedro Carrera. Luis López Lejardi. Mario Rey.
3. Antonio Quirós.
4. Francisco Rivero Gil (1899-1972).

2000

1. La mirada cautiva. Antonio Aragón. José Lamarca. Santiago Sagredo. (comisarios: Jorge Fernández, Maxi del Campo y Salvador Carretero).
2. El Puente de la Visión 4. Ignacio Zubelzu. Javier Arce.
3. Juan Uslé. Distancia Insalvable.
4. Memoria de un Fin de Siglo. Años 90. (FZP).
5. Gloria Torner.

2001

1. El Puente de la Visión 5. Luis Aja. Daniel Martín.
2. Picasso. Homenaje al torero.
3. Juan Navarro Baldeweg.
4. Colección De Pictura (MBAS y Sala Luz Norte de Consejería de Cultura):
    - Pintura Española 1950-1980.
    - Pintura Española 1980-2000.

2002

(Inauguración del Mercado del Este/ME con dirección expositiva y explotación de su Sala A por parte del MBAS)

En MBAS

1. Ciuco Gutiérrez (1983-2001) (Diputación Cádiz/Museo de Teruel)
2. Isabel Garay (1984-2002).
3. Henri Manguin (1890-1949).
4. Carlos Sansegundo
5. Museo de Las Llamas. Adquisiciones (Morimura, Gonnord, Basilico, Höffer, Verbis, Perejaume, Bleda y Rosa).

En Mercado del Este (ME):

1. alma del norte (exposición inaugural)
2. Colección Loza de la Cartuja de Sevilla. Museo Pickman.

2003

Colección Permanente ¿Sin Límites? 2003

En MBAS

1. Julio de Pablo.
2. Fernando Bermejo. El jardín de Paz.
3. Hans Hartung.
4. Tim White. Terminal.
5. Julio Maruri.

En ME:

1. Arte Rupestre de Cantabria.
2. Generación 2003. Becas de Arte. Cajamadrid.
3. Los Espíritus, el Oro y el Chamán. Museo del Oro de Colombia.
4. Aena. Colección de Arte Contemporáneo.
5. Julio Maruri.

2004

En MBAS:

1. Ignasi Aballí.
2. Emilia Trueba. Piel de Mujer.
3. Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación “la Caixa” I (Boltanski, Förg, Wearing, Sherman, Hansfield, Milhazes, Juan Muñoz, Clemente, Cragg, Deacon, Fritsch, Frize, Galindo, Gursky, Nauman, Neshat, Onofre, Polke, Rae, Ruff, Sarmento, Schutte, Struth, Taylor Word, Wall y West).
4. CAB.

En ME:

1. El grupo de Trama (Rubio, Tena, Broto y Grau).
2. Generación 2004. Becas de Arte. CajaMadrid.
3. Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación “la Caixa” I.
4. Colección de Arte Contemporáneo de Caja de Burgos (CAB).
5. José Hierro (1922-2002). La Torre de los Sueños.

2005

En MBAS:

1. José María Guijarro.
2. Arancha Goyeneche.
3. Experiencias 1 (Aballí, Bratkov, Brun, Bleda y Rosa, Croft, Oursler, Guijarro, Rebergher, Rinnekangas, Schnabel, Seo y Uslé).
4. El Puente de la Visión 2005. (Comisarios: Carretero/Muñiz) (Críticos: Poole, Portilla, Careaga, Rodríguez, De Castro, Lavín, Perán, Vozmediano, Zamanillo y Carretero) (Artistas: Stephan Dean, Luis González Palma, Juan Carlos Robles, Manu Arregui, Cristina Lucas, Berta Jayo, Naia del Castillo, Irene Van Mheen, Esteban de la Foz y Mabel Arce).
5. Experiencias 2.

En ME:

1. Generación 2005. Becas de Arte. CajaMadrid.
2. Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación “la Caixa” II.
3. EPV 2005
4. Colección Miguel Logroño. Reconocimientos.

2006

En MBAS:

1. Pilar Cossío. La Sal.
2. Colección de Fotografía Contemporánea de Telefónica (Abramovic, Almeida, Alys, baldessari, Barclay, Becher, Casebere, Collins, Philip-Lorca diCordia Doherty, Douglas, Förg, Gursky, Hatoum, Höfer, Harning, Hütte, Muniz, Neshat, Orozco, Ruff, Sherman, Sekula, Struth, Taylor-Wood, etc.)
3. El Puente de la Visión 2006 (Artistas: Catarina Campino, Paloma Navares, Miriam Bäkstrom. Nuria Canal, Mateo Maté, Concha García, Kaoru katayama, Juan Carlos

Bracho, Gorka Mohamed). (Críticos: Portilla, Poole, Ávila, Botella, Gil, Mantecón, Murría, Neves, Carretero).
4. Gabriele Basilico. Huellas de identidad.

En ME:
1. Generación 2006. Premios y Becas de Ate. CajaMadrid.
2. Colección de Fotografía Contemporánea de Telefónica.
3. EPV 2006.

Fuera de MBAS:
1. Miguel Logroño. Reconocimientos. Círculo de Bellas Artes de Madrid.

2007

En MBAS
1. Felicidad Moreno.
2. Anglada-Camarasa.
3. El Puente de la Visión 2007 (Artistas: Pierre Gonnord, Ángeles Agrela, Vicente Blanco, Rufo Criado, Jorge Rojo, Baltasar Torres, Juan Navarro Baldeweg, Juan Erlich, Mario Rey) (Críticos: Avila, De Castro, Rocío de la Villa, Poole, G.Rodríguez, Mª Rosa Ruiz, Calcines, Pilar Solana, Carretero).
4. Experiencias 3.

En ME:
1. Becas de Arte de CajaMadrid 2006-2007.
2. Pablo Gargallo.
3. EPV 2007.

2008 (Se abandona el ME a favor del Museo de Prehistoria y Arqueología)
1. Atemporalidad. Colección PECAR.
2. María Blanchard (1881-1932).
3. El Puente de la Visión 2008 (Artistas: Javier Arce, Stephan Kaluza, Alexandra Ranner, Magdalena Correa, Paloma Álvarez de Lara, Florentino Díaz, Marta Espinach) (Críticos: Avila, De Castro, Hevia, Javier Hontoria, Mantecón, Patricia Sánchez y Carretero).
4. Daniel & Geo Fuchs. Stasi Secret Rooms.

2009

En Plantas:
1. Juan Ugalde (plantas 0 y 1).
2. Granell-Breton (planta 0).
3. Experiencias 5 (plantas 0 y 1).
4. El Puente de la Visión 2009 (Artistas: Rosalia Banet, Marta Bernardes, Nicola Costantino, Ruth Morán, Ana Díaz, Concha Pérez).

EspacioMeBAS (creación de este nuevo espacio de ensayo y alternativo):
1. Fernando Navarro.
2. Grafitti.
3. Salvador Díaz.
4. Vicky Uslé.
5. Berta Jayo y Carmen Armengou.
6. Adrián Cuervo. Claire Harvey.
7. ACAI
8. Luis Bezeta.
9. Bárbara Fluxá.
10. Anne Lise Coste.
11. Ana Llorens.
12. Adrián Melis, etc.

2010

En Plantas:

EspacioMeBAS

2011

En Plantas

EspacioMeBAS

2012

Etc.

2. MERCADO DEL ESTE (resumen).

Caso aparte y especial ha constituido la sala del Mercado del Este (ME) (sala A) sita en el centro de Santander, equipada y dirigida por el MAS durante seis años desde el mismo día de su inauguración (julio de 2002). Muchas de las muestras allí organizadas eran el mismo proyecto expositivo cuyo inicio de visita tenía lugar en el propio MAS. Resumen de las exposiciones organizadas en el ME por el MAS: **2002**: 1. *Alma del Norte* (VII-XI) 2.*Colección de Loza de la Cartuja de Sevilla. Museo Pickman* (XI-2002/II-2003). **2003**: 1. *Arte Rupestre de Cantabria* (IV-V). 2. *Generación 2003* de Caja Madrid (V-VI) 3. *Los espíritus el Oro y el Chaman*. Museo del Oro de Colombia (VII-VIII) 4. *Aena. Colección de arte contemporáneo* (IX-XI) 5. *Julio Maruri* (XII-2003/II-2004). **2004**: 1. *El Grupo de Trama* (IV-V) 2. *Generación 2004* de Caja Madrid (V-VI) 3. *Colección de arte contemporáneo de la Fundación "la Caixa" de Barcelona (I)* (VII-IX) 4. *Colección de arte contemporáneo de Caja Burgos* (X-XII) 5. *José Hierro (1922-2002). La Torre de los Sueños* (XII-2004/ II-2005). **2005:** 1. *Generación 2005* de Caja Madrid (III-VI). 2. *Colección de arte contemporáneo de la Fundación "la Caixa" de Barcelona (II)* (VI-IX). 3. *El Puente de la Visión 2005* (X-XII) 4. *Colección Miguel Logroño. Reconocimientos* (XII.2005- II-2006). **2006:** 1.*Generación 2006* de Caja Madrid (III-VI) 2. *Colección de Fotografía Contemporánea de Telefónica* (VI-IX). 3. *El Puente de la Visión 2006* (X-XII). 4. *Gabriele Basilico. Huellas de identidad* (XII-2006/II-2007). **2007:** 1. *Becas 2006 y 2007* de Caja Madrid (III-VI). 2. *Pablo Gargallo* (VI-IX). 3. *El Puente de la Visión 2007* (X-XII).

3. EXPOSICIONES TEMPORALES/CUADRO RESÚMEN

Leyenda:

MAS. organizadas y realizadas en el propio Museo.
EXT: organizadas y realizadas fuera del edificio del MAS
ME: organizadas y realizadas en el Mercado del Este.
AC: Arte clásico (antiguo).
AM: Arte Moderno (3er1/3 siglo XIX-c. 1985).
AC: Arte Contemporáneo (c. 1985-2017)
MeBAS: exposiciones del EspacioMeBAS (ensayo y alternativo)

		MAS	**MAS**	**MAS**	**MAS**		**EXT**	**EXT**	**EXT**		**ME**				
año		AC	AM	AC	MeBAS		AC	AM	AC		AC	AM	AC		
90			5	3					4						
91			3	5				1	1						
92		1	4	5				1	1						
93		2		1											
94		1	1	6											
95		2	2	1				2							
96		1	2	3				1							
97		1	3	2				1							
98		2	1	3			2								
99			3	1											
00				5											
01			1	3											
02				5						1	1				
03			2	3						2	1	2			
04				4						1	1	3			
05				4+10							1	2			
06				3 + 9				1				2			

07			1	2 + 9							1	1			
08			1	2 + 7											
09			1		4										
10				3 + 7	3										
11			1	12	5										
12															
13															
14 15 16															
T		10	31	140	13		2	7	6		4	5	10		

TOTAL EXPOSICIONES ORGANIZADAS:
Arte Clásico (AC) …….…….. 16 (7,84%)
Arte Moderno (AM) …….…….…… 43 (20,58%)
Arte Contemporáneo (AC) …….…….. 169 (70,58%)
Arte Actual (AA)
Total …….……...……... 228

TRASDÓS
Revista científica y de ensayo del MAS (antes MBAS)
Colaboradores desde su creación y hasta 2010:
Begoña Alonso, Manuela Alonso Laza, Pedro Arbea Ayestarán, Miguel Ángel Aramburu Zabala, Javier Barón Thaidigsmann, Salvador Carretero, Javier Díaz López, Elena Gil Aguirre, Javier Gómez Martínez, Juan Antonio González Fuentes, Juan Martínez Moro, Julio J. Polo Sánchez, Isabel Portilla Arroyo, José Luis Ramírez, Bernardo Riego, Gabriel Rodríguez, Luis Alberto Rodríguez, Luis Antonio de Villena, Mónica Álvarez Careaga, Aurelio Barrón, Isabel Cofiño, Mario Crespo, Francecs Fontbona, Nicanor Gómez, Esther López Sobrado, Tomás A. Mantecón, Gonzalo Martínez Camino, Pilar de Miguel, Carlos Reyero, Luis Alberto Salcines, Antonio Santos, Luis Sazatornil, Paulino Viota, Miguel Cabañas, Ángel Izquierdo, Ana Belén Laceras, José María Lasalle, Jesús Pedro Lorente, Alodia Lorena, Óscar Moro, Carlos Nieto, Isabel Ordieres, Rosa Perales, María José Redondo, Domingo de la Lastra, Rafael Fobellida, María Luisa Lax, Dámaso López, José Enrique Mora, Belén Poole, Ángeles Sánchez de León, Gullermo Balbona, Vidal de Lamadrid, Lidia Gil, Belén Laceras, Carlos Pujol, María Luisa Ramos, Fernando Zamanillo, Patricia Carmena, Jorge Fernández Bolado, Darío Fernández, María Jesús Gómez, Miguel Logroño, Inés Obregón, Jesús Pardo, Beatriz Pavón, Manuel Saenz, Alberto Santamaría, Orlando Brito, Agustín Bustamante, Ruth Cereceda, Roberto del Río, José María Guijarro, María Jesús Gómez, Domingo Hernández, María Eugenia Escudero, Guiomar Lavín, Marta Martecón, Guillermo Martínez, Kevin Power, Iñigo Sarriugarte, María del Pilar Solana, María Belén Nuevo, Jesús Mª Glez de Zárate, Juan Manuel Ortega, Fernando Payno, Wifredo Rincón, Eva María Vega, Ana Alonso, María Bañuelos, Isabel Fz Pantiga, Andrea González, Ruth Méndez, Juan Muñíz, Adela Sanz,, Patricia Sánchez, Pilar Solana, Eva María Vega, Carlos Alcorta, Ana Ara, Rocío García, Verónica Herrero, Eukene Martínez, Antonio Notario, Lorenzo Oliván, Mª Rosa Ruiz, José Ramón Viadero, Mª Rosa Vives, Yexús, Juan Albarrán, Juan Manuel Bonet, Carlos Caranci, Isabel Cotero, Adolfo Fz Punsola, José Gálvez, Rocío García, Pedro Gohke, Eloy Gómez, José Ant. Hdez., Carlota Juárez, José María Lafuente, Olvido Martín, Carmen Quijano, Sara Rodríguez, María del Mar Calcines, Noelia Tofé, Florencia Varela.

VISITANTES MAS
Media de 56.722,5 visitantes/año (entre 1998 y 2009). Total: 680.670.
1998: 54.728. 1999: 28.421. 2000: 38.286. 2001: 36.470. 2002: 83.038 (con la sala A del Mercado del Este=ME). 2003: 127.081 (con ME). 2004: 69.183 (con ME). 2005: 55.628 (con ME). 2006: 50.284 (con ME). 2007: 63.359 (con ME). 2008: 35.064. 2009: 39.128

PRESUPUESTOS (se excluyen nóminas y mantenimiento general, así como el seguro general del inmueble y patrimonio artístico).
1999:

- Exposiciones: 15.000.000 ptas.
- Revista: 1.500.000 ptas.
- Conservación y restauración: 2.000.000 ptas.
- Sistema Informático: 2.000.000 ptas.
- Sistema de Seguridad: 9.000.000 ptas.

2000:

- Exposiciones: 15.000.000 ptas.
- Revista: 1.500.000 ptas.
- Conservación y restauración: 1.500.000 ptas.
- Adquisiciones: 1.500.000 ptas.

2001:

- Exposiciones: 15.000.000 ptas.
- Revista: 1.500.000 ptas.
- Conservación y restauración: 2.000.000 ptas.
- Seguridad: 2.000.000 ptas.

2002:

- Exposiciones: 90.000 €.
- Revista: 9.000 €.
- Conservación y restauración: 3.000 €.

2003:

- Exposiciones: 90.000 €.
- Revista: 9.000 €.
- Conservación y restauración: 3.000 €.
- Consorcio: 60.000 €.

2004:

- Exposiciones: 108.000 €.
- Revista: 9.000 €.
- Conservación y restauración: 9.000 €.
- Consorcio: 60.000 €.

2005:

- Exposiciones: 108.000 €.
- Revista: 9.000 €.
- Conservación y restauración: 9.000 €.
- Adquisiciones: 120.000 €.

2006:

- Exposiciones: 108.000 €.
- Revista: 9.000 €.
- Conservación y restauración: 9.000 €.
- Adquisiciones: 120.000 €.

2007:

- Exposiciones: 72.000 €.
- El Puente de la Visión: 30.000 €
- Revista: 9.000 €.
- Conservación y restauración: 9.000 €.
- Adquisiciones: 60.000 €.

2008: Convenio con la Consejería de Cultura

- Exposiciones: 80.000 € (x2 de la Consejería Cultura)
- El Puente de la Visión (sólo con CASYC): 30.000 €
- Revista: 8.000 €.
- Conservación y restauración: 6.000 €.
- Adquisiciones: 18.000 €.

2009:

- Exposiciones: 80.000 € (x2 CC).
- El Puente de la Visión: 30.000 € (x2 CC).
- Revista: 8.000 €.
- Conservación y restauración: 3.000 €.
- Adquisiciones: 15.000 €.

CONFERENCIAS Y OTROS

Conferencias / presentación de libros / mesas redondas, etc. (Varias actividades y encuentros: Alucinaciones, aluCINE, Artistas de los siglos XX y XXI, Nuevas Tecnologías/NT, Espacio Interior, Huellas, Ciclo Jóvenes Realizadores Cántabros/ACUCA): unas 350 (desde 1990).
foroMAS (creado en 2011): foro de debate y reflexión de conocimiento.
Visitas Guiadas (desde finales de los 90): constantes con continuidad.
La Noche MAS Bella (desde 2005).
Proyectos Artísticos Urbanos: Concha García/Baltazar Torres (Rampa Sotileza).

DOCUMENTO X

Colección Permanente

1. Colección Permanente 2003

¿SIN LÍMITES? 2003

COLECCIÓN PERMANENTE MUSEO DE BELLAS ARTES DE SANTANDER/ CONSEJERÍA DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTE

ARTISTAS EN COLECCIÓN:

Daniel Alegre, Gerardo de Alvear, Javier Arce, Jesús Avecilla, Gabriele Basilico, Ricardo Bernardo, María Blanchard, Bleda y Rosa, José Manuel Broto, Carmen Calvo, Valerio Castello, Vicky Civera, Chema Cobo, Félix de la Concha, Pancho Cossío, Josefa D´Óbidos, Rogelio de Egusquiza, Esteban de la Foz, Manuel Fuentes, José Gallego, Concha García, Luca Giordano, Pierre Gonnord, Francisco de Goya, Arancha Goyeneche, Enrique Gran, Antonio Gómez Bueno, Eduardo Gruber, Ciuco Gutiérrez, Daniel Gutiérrez Adán, Cándida Höfer, Sara Huete, Manolo Hugué, Francisco Iturrino, Concha Jerez, José Lamarca, Luis López Lejardi, Ricardo de Madrazo, Alicia Martín, Juan Martínez Moro, Crisrtino Mallo, Chelo Matesanz, María Mijares, Joan Miró, Santiago Montes, Pedro Mora, Yasumasa Morimura, Juan Navarro Baldeweg, Jorge Oteiza, Francisco Pacheco, Perejaume, Antonio Quirós, Manuel Gómez Raba, Mario Rey, Agustín de Riancho, Daniel Rodríguez, Gabriel Rodríguez, Juan Carlos Román, Julio Romero de Torres, Eduardo Rosales, Martín Sáez, Santiago A. Sagredo, Casimiro Sainz, Carlos Sansegundo, Eduardo Sanz, Sergio Sanz, José María Sicilia, Pedro Sobrado, José Gutiérrez Solana, Clara Trueba, Emilia Trueba, Darío Urzay, Juan Uslé, Xesús Vázquez, Ian Wallace, Tin White, Abraham Willensem.

BREVE DEFINICIÓN

Sobre la base de la colección del Museo de Bellas Artes de Santander –con 111 piezas seleccionadas para su exposición- y de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte –con 28 obras-, con un total de 139 obras de casi 80 artistas, se han creado nuevos espacios, en el sentido de otra oferta o lectura de sus contenidos con nuevas relaciones/diálogos/confrontaciones entre las obras, con lecturas cruzadas y transversales, rompiendo con el tradicional montaje cronológico. Se plantean así distintas exploraciones que afectan tanto al arte “antiguo” o clásico, como al moderno, contemporáneo o actual, sean de donde fueren los artistas, integrando, naturalmente, a los de la región, en interesante y fundamental fusión descentralizadora e integradora. He aquí una de las más importantes razones de la existencia del Museo, actual y futuro: integrar el excelente talento artístico cántabro de ayer y de hoy –también de mañana- en todo contexto razonado y razonable de la colección, sea nacional, sea internacional. Es interesante comprobar cómo obras de distintas cronologías, escuelas, artistas, talentos, lenguajes, formatos, soportes y rincones, pueden convivir y hasta dialogar, de análoga forma a cómo dialogan y conviven obras de tantas cronologías, escuelas y conceptos diferentes en cualquier catedral, lo que siempre convierte a ésta –a pesar de todas esas obvias y siempre presentes “dislocaciones” o “anacronismos”- en un soberbio disfrute y goce estético, histórico y artístico en un mismo espacio, y a nadie extraña. En el futuro, esperamos ofrecer otros muchos. Al final, el diálogo lo propone y ofrece el hombre.

Se incluye el cine como otra evidente manifestación artística, otorgando a cada ámbito su nomenclatura desde títulos de conocidas películas, con afinidad en el contenido de cada ámbito. Así, se podrá obtener lecturas distintas desde iconografías, temas o asuntos diferentes: la mujer, el amor, la naturaleza muerta, el retrato, la guerra y la paz, el paisaje, la vida interior, la música, la mar... Asimismo, se reserva un espacio permanente para proyecciones, ya de

obras de distintos artistas (Perejaume, White, Martín, Morimura), ya para la proyección de documentos, entrevistas, etc., de acuerdo a un programa.
Con esta nueva lectura de la colección, se comienza un nuevo periodo del Museo de Bellas Artes de Santander –o si se prefiere ya del inminente Museo de Cantabria-, que afecta a todos los órdenes de trabajo de la institución, que va a ser bien visible en la propia colección y en las exposiciones temporales futuras. Se cierra así un ciclo obligado que se inició en 1990 con un trabajo hacia una normalización museológica y museográfica, solventados hoy ya muchos aspectos que no existían (mínima rehabilitación del inmueble, neutralización espacial, pavimentación, señalización, iluminación, climatización, informatización, registro, inventario, catalogación, conservación, restauración, préstamos, depósitos, investigación, ensayo, divulgación, relaciones institucionales, proyectos expositivos, trabajo editorial, personal técnico, taller de conservación y restauración, archivo, biblioteca...), intenso periodo que se ha alargado durante más de doce años, normalización que, en general, ya comienza a ser una realidad –aunque naturalmente restan aún varios asuntos pendientes-, situación actual que sirve de cimentación para el inmediato futuro. Con todo ello, se rompen fronteras y límites, cuya primerísima materialización visible y evidente queda personalizada en la lectura e imagen de la Colección 2003, cuyas fronteras y límites –que realmente se proponen o plantean-, hacen que sea el propio espectador el que le lleve a obtener conclusiones o desacuerdos, si así le interesa, de ahí que dejemos la propuesta siempre abierta, flexible y versátil –también cíclica y con una temporalidad-, bajo la titulación *¿Sin Límites?*

DISTRIBUCIÓN SALAS/ÁMBITOS:

Películas/Temas/Artistas (D=Director. I=algunos Intérpretes):

Planta 1ª

1. *En la habitación* (2001) (D.: T.Fild. I.: S.Spacek, T.Wilkinson): Tema: vida interior. Artistas: Anónimo madrileño de finales del siglo XVII, Concha García, José Gallego, Cándida Höfer.
2. *Apache* (1954) (D.: R. Aldrich. I.: B.Lancaster, J. Peters): Tema: huellas/arqueologismo. Artistas: Jesús Avecilla, María Blanchard, Chema Cobo, Manuel Fuentes, Cándida Höfer, Ricardo de Madrazo, Mario Rey, Darío Urzay.
3. *El mundo en sus manos* (1952): (D.: R.Walsh. I.: G.Peck, A.Blyth, A.Quinn): Tema: mar. Artistas: Vicky Civera, Pancho Cossío, Arancha Goyeneche, Eduardo Sanz, Clara Trueba.
4. *My Fair Lady* (1964) (D.: G.Cukor. I.: A.Hepburn, R.Harrison): Tema: música. Artistas: Anónimo flamenco de principios del siglo XVI, Javier Arce, Rogelio de Egusquiza, José Lamarca, Sergio Sanz.

Planta 2ª

1. Lumiére/Sala de Proyecciones.
2. *Sentido y sensibilidad* (1995) (D.: A. Lee. I.: E. Thompson, A. Rickaman): Tema: sensibilidad. Artistas: Francisco Iturrino, Agustín de Riancho, Emilia Trueba.
3. *El paciente inglés* (1996) (D.: A. Minghella. I.: R. Fiennes, J. Binoche). Tema: paisaje (campestre). Artistas: Juan Martínez Moro, Perejaume, Agustín de Riancho, Gabriel Rodríguez, Ian Wallace, Abraham Willensem.
4. *Luces de la ciudad* (1931) (D.: Ch. Chaplin. I.: V. Cerril, F. Lee): Tema: paisaje urbano. Artistas: Gerardo de Alvear, Ricardo Bernardo, Bleda y Rosa, Félix de la Concha, María Mijares, Manuel G. Raba, Mario Rey.
5. *El maquinista de la General* (1926) (D.: B. Keaton/C. Bruckaman. I.: B. Keaton, M. Mack): Tema: guerra y paz. Artistas: Anónimo flamenco de mediados del siglo XVII, Gabriele Basilico, Ciuco Gutiérrez, Cristino Mallo, Joan Miró, Francisco Pacheco, Antonio Quirós, Daniel Rodríguez, Pedro Sobrado, José G. Solana.

Planta 3ª

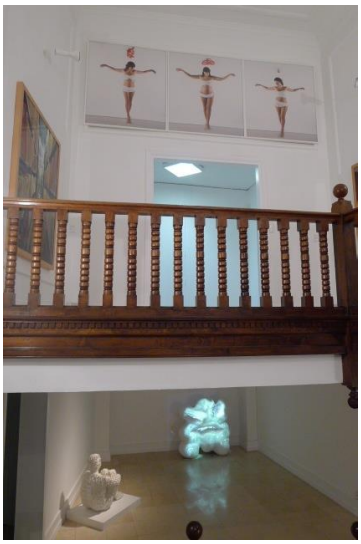
1. *Doctor Zhivago* (1965) (D.: D. Lean. I.: J. Christie, O. Sharif, G. Chaplin…): Tema: diálogo de amor. Artistas: Valerio Castello, Manolo Hugué, Jorge Oteiza, Juan Uslé.
2. *Remordimiento* (1932) (D.: E. Lubitsch. I.: L. Barrymore, N. Carrol): Tema: música. Artistas: Rogelio de Egusquiza, Esteban de la Foz.
3. *El sol del membrillo* (1992) (D.: V. Erice. I.: A. López, E. Gran): Tema: naturaleza muerta. Artistas: Anónimo flamenco del siglo XVII, Anónimo italiano del siglo XVII, Carmen Calvo, Pancho Cossío, Enrique Gran, Eduardo Gruber, Concha Jerez, Juan Carlos Robles, Santiago A. Sagredo, José María Sicilia.

4. *La naranja mecánica* (1971) (D.: S. Kubrick. I.: M. McDowell, P. Magee): Tema: ruptura/abstracción. Artistas: José Manuel Broto, José Gallego, Manuel G. Raba, Daniel Gutiérrez Adán, Carlos Sansegundo, Juan Uslé, Xesús Vázquez.
5. *Los hermanos Karamazof* (1957) (D.: R. Brooks. I.:Y. Brynner, M. Schell): Tema: retrato. Artistas: María Blanchard, Vicky Civera, Pancho Cossío, Sara Huete, Santiago Montes, Julio Romero de Torres, Eduardo Rosales, Martín Sáez, Casimiro Sainz y Sáiz.
6. *La colina de los diablos de acero* (1957) (D.: A. Mann. I.: R. Ryan, A. Ray): Tema: retrato. Artistas: Anónimo español del siglo XVII, Daniel Alegre, Jesús Avecilla, Pierre Gonnord, Francisco de Goya y Lucientes, Yasumasa Morimura, Pedro Mora, Juan Navarro Baldeweg, Antonio Quirós, Martín Sáez.
7. *Laura* (1944) (D: O. Preminger. I: G. Tierney, D. Andrews, C. Webb): mujer. Tema: amor/mujer. Artistas: María Blanchard, Josefa D´Óbidos, Concha García, Luca Giordano, Francisco Iturrino, Chelo Matesanz, Jorge Oteiza, Eduardo Sanz.
8. *Un ladrón en la alcoba* (1932) (D.: E. Lubitsch. I: M. Hopkins, K. Francis): Tema: naturaleza muerta. Artistas: Anónimo italiano de principios del siglo XVIII, Fernando Bermejo, María Blanchard, Pancho Cossío, Antonio Gómez Bueno, Ciuco Gutiérrez, Luis López Lejardi, Luis Quintanilla.

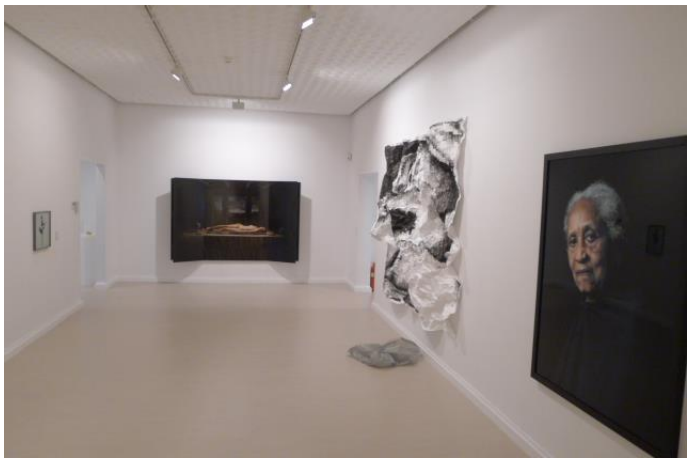
2. Colección Permanente 2011
TRAVESÍA (Inauguración: viernes 29 de abril de 2011**)**
Travesía es el nuevo nombre de la colección permanente. Con esta nueva etapa se consolida una evolución constante, trabajada y desarrollada durante los últimos veinte años, siempre a partir de un punto y seguido. Esta evolución es única en el panorama museístico español a todos los niveles tanto patrimonialmente como a nivel expositivo y de colección. El MAS ha estado trabajando desde la atalaya de la investigación ciertos parámetros que configuran la colección, como la descentralización, la versatilidad, la atemporalidad y la transversalidad. Estos parámetros ya se habían tenido en cuenta en ***¿Sin límites?*** la exposición permanente que ahora se clausura, siempre desde la calidad de las propuestas y proyectos expositivos y, algo significativo, siempre con producciones propias.

En 1990, el MAS poseía en propiedad unas ochocientas cincuenta obras. A día de hoy, esa cifra ha sido duplicada teniendo en su haber alrededor de mil ochocientas piezas y la

posibilidad de colaborar con la Colección Norte de la Consejería de Cultura que aporta otras mil piezas a este número. Estamos hablando de un patrimonio importante.
La colección se ha construido entorno a dos ejes temáticos con una clara intención de continuidad. Está ubicada en las dos plantas superiores del edificio. Las otras dos plantas que configuran el museo están destinadas a exposiciones temporales, actualmente en la planta 0 y en buena parte de la primera planta se puede visitar una muestra de fotografía alemana contemporánea llamada Dartsellung/Vortstellung hasta el 19 de Junio (Heidi Specker, Mattias Koch, Nicola Meitzner, Wiebke Loeper, Peter Peller, Laurenz Berges, Albrecht Fuchs, Karin Geiger, Claus Goedicke, Uschi Huber). Y en el Espacio**MeBAS** hasta el próximo 15 de mayo se encuentra una videocreación de Luis Bezeta (*Norma Jeane es Marilyn*).



La escalera va a ejercer como nexo de unión para la ascensión siguiendo la obra de Rui Calçada, una obra de arte sonoro que nos da la bienvenida a la colección y nos guía a través de las siglas de museos de arte moderno y contemporáneo españoles y europeos. En este camino encontramos obras de Berta Jayo y se culmina con un anticipo de lo que nos espera en la tercera planta, el tríptico del Equipo Acai crucificado y tres duras y muy reveladoras fotografías de Daniel y Geo Fücks.
En esta última planta el eje temático gira entorno al ser humano en general y a la condición femenina en particular impregnando al completo cada sala. Con una subdivisión íntima espacial, el primer ámbito nos sacude con más rudeza, para ir endulzándose a medida que entramos en las estancias. Existe un compromiso manifiesto, una llamada de atención a diversas cuestiones, sin olvidar que están presentes artistas de ambos géneros, feministas y no feministas y de toda condición social. En este tono de diversidad podemos advertir conflictos de violencia de género, la situación de la mujer en el mundo islámico o menciones más explícitas como Ciudad Juárez. La seria estancia se expande con obras –videos, pinturas, fotografías, esculturas- de Naia del Castillo, Valldosera, Bermejo, González Palma, Louise Bourgois, Regina José Galindo, Shirin Neshat, Vicky Civera, Isaac Julien, Olafsdotjir, Partegás, Correa, Banet, Salvador Díaz o Nam Goldin
Avanzando hacia el fondo entramos en la estancia presidida por el *Fernando VII* de Goya, con punto de partida en la figura femenina alegórica que aparece en el retrato, clave en todo el desarrollo de la planta y clave para entender el *Etant Donné* de Duchamp, emerge el resto de la sala alrededor de *El origen del mundo* de Javier Arce y obras como el poderoso tríptico de Nicola Constantino. Morimura, García Rodero o la sentida de Juan Hidalgo.
El tercer espacio contiene guiños más irónicos, más amables y totalmente diversificados resueltos entorno al cómic con piezas como la de Jorge Rojo (Blancanieves), o el arte más fresco de Ruth Gómez. Para terminar con un buen sabor de boca con piezas más tiernas como el *Building Love* de Juan Uslé, Vik Muniz, Tobías Rebergher, Sophie Call, Neto o Rineke.
El comisario del proyecto ha planteado todos los espacios como sentido homenaje a Duchamp y a su *Gran Vidrio* y *Etant Donné*, famosas obras de artista, la primera eternamente inconclusa. Utilizando los diferentes elementos simbólicos de las piezas de Duchamp, la novia, los siete solteros, el desnudo femenino entre un paisaje, etc, como puntos estructurantes en la composición del montaje.
La segunda planta es un diálogo dedicado a la Naturaleza-Ciudad y a la intervención del ser humano sobre ellas. Todo lo que nos rodea es un enorme collage que ensambla piezas de arte moderno y contemporáneo tanto nacional como internacional. Como el que tenemos a mano derecha de la entrada con obras de Santander y París. En general, son más de un centenar de piezas que conservan su



independencia, su personalidad y su propio discurso, pero que actúan como una instalación en conjunto. Es una gran poesía entorno a la Naturaleza-Ciudad, pudiendo entresacar cada guiño individual como el que se hace al Amazonas o Gabriele Basilisco en la ciudad de Beirut.
El ámbito dedicado a la ciudad reúne obras de Croft, Sierra, Rousse, Basilico, Sansegundo, Hannah Collins, Gordillo, Themlitz, Van Mheen, Fischer, Billingham, Juan López, etc. El reivindicativo dedicado al Amazones, es una controlada instalación, como si se tratara de una única obra, copuesta por más de medio centenar de piezas de Huber, Miki Leal, Hutte, Moro, Mazarío, Gruber, Koch, Cuervo, Criado, Baltazar Torres, Iacobelli, Mellado, Raba, Uslé, Tilo Schulz, Stubbing, Alfredo Jaar o Fernando Navarro.
En todos los casos y como característica propia, el montaje es una parte fundamental muy creativo y muy pensado, actuando como bisagra de la colección. Con este nuevo paso el MAS queda definitivamente remodelado, se han llevado a cabo obras de climatización, pavimentación, iluminación y neutralización espacial, que albergan la nueva colección *Travesía*. Rebautizado como MAS, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria.

Travesía 2011. Artistas representados.

ADRIÁN CUERVO (Gijón, Asturias, 1981), AGUSTÍN DE RIANCHO (Entrambasmestas, Cantabria, 1841 –1929), AINO KANNISTO (Espoo, Finlandia, 1973), ALDO IACOBELLI (Nápoles, Italia,1950), ALFREDO JAAR (Santiago de Chile, Chile, 1956), ANTONIO QUIRÓS (Santander, 1912-Londres, 1984), AXEL HÜTTE (Essen, Alemania, 1951), BALTAZAR TORRES (Figueira de Castelo Rodrigo, Portugal, 1961), BERNARD PLOSSU (Dalat, Vietnam del Sur, 1945), BERTA JAYO (Santander, 1971), BETH MOYSÉS (Sao Paulo, Brasil, 1960), BJARGEY OLAFSDÓTTIR (Reykjavik, Islandia, 1972), CARLOS DE HAES (Bélgica, Bruselas, 1829 – Madrid, España, 1898), CARLOS SANSEGUNDO (Santander, 1930), CATARINA CAMPINO (Lisboa, Portugal, 1972), CECILIA DEL VAL (Zaragoza, Aragón, 1975), CELSO LAGAR (Ciudad Rodrigo, Salamanca, 1891-Sevilla, 1966), CIUCO GUTIÉRREZ (Torrelavega, Cantabria, 1956), CLARA TRUEBA COSSÍO (Santander, 1808-1864), COLECTIVO CAMBIO AL ORDEN (Taller de Juan López), CONCHA GARCÍA (Santander, 1960), CONCHA PÉREZ (Valladolid, 1969), CRISTINA GARCÍA RODERO (Puertollano, Ciudad Real, 1949), CRISTINA LUCAS (Jaén, 1973), CRISTINO MALLO (Tuy, Pontevedra, 1905-Madrid, 1989), DANIEL & GEO FUCHS (Daniel, Alzenau, alemania, 1966 & Geo, Frankfurt/Main, Alemania, 1969), DONATO AVENDAÑO (Laredo, Cantabria, 1840 – ¿Laredo/Madrid?, 1912), EDUARDO GRUBER (Santander, 1949), EDWARD BURTYNSKY (St Catherine, Ontario, Canadá, 1955), EMILIA

TRUEBA (Galizano, Cantabria, 1959), ENRIQUE GRAN (Santander, 1928- Madrid,1999), EQUIPO ACAI (Laura Escallada, Santander, 1982, Laura Irizábal, Santander, 1982, Zaida Salazar, Oviedo, 1975), ERNESTO NETO (Río de Janeiro, Brasil, 1964), ESTER PARTEGÀS (La Garriga, Barcelona, 1972), EULÀLIA VALLDOSERA (Villafranca del Penedés, Barcelona, 1963), EVA KOCH (Frederiksberg, Dinamarca, 1959), FABIÁN MARCACCIO (Rosario de Santa Fe, Argentina, 1963), FÉLIX CURTO (Salamanca, 1967), FERNANDO BERMEJO (Madrid, 1949), FERNANDO NAVARRO (Santander, 1977), FERNANDO PÉREZ DE CAMINO (Santander, 1858 – 1901), FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (Fuendetodos, Zaragoza, 1746-Burdeos, Francia, 1828), FRANCISCO GUTIERREZ COSSIO (San Diego de los Baños, Cuba, 1894-Alicante, 1970), FRANCISCO ITURRINO (Santander, 1864-Cagnes sur Mer, Francia, 1924), FREIJO DE MIGUEL (¿ ?), GABRIELE BASILICO (Milán, Italia, 1944), GEORGES ROUSSE (París, 1947), GERARDO DE ALVEAR (Castillo de Siete Villas, Cantabria, 1877-Madrid, 1964), GLORIA TORNER (Arija, Burgos, 1936), HAMISH FULTON (Londres, Inglaterra, Reino Unido, 1946), HANNAH COLLINS (Londres, Inglaterra, Reino Unido, 1956), IGNASI ABALLÍ (Barcelona, 1958), IRENE VAN DER MHEEN (Holanda, 1967), ISAAC JULIEN (Londres, Inglaterra, 1960), JAUME PLENSA (Barcelona, Cataluña, 1955), JAVIER ARCE (Santander, Cantabria, 1973), JESÚS AVECILLA (Santander, 1941-Madrid, 1991), JOAN MIRÓ (Barcelona, 1893-Palma de Mallorca), JORGE OTEIZA (Orio, Guipúzcoa, 1908- San Sebastián, 2003), JORGE ROJO (Santander, 1955), JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA (Madrid, 1886-1945), JOSÉ LAMARCA (San Isidro, Buenos Aires, Argentina, 1939), JOSÉ MARÍA MELLADO (Almería, 1966), JOSÉ PEDRO CROFT (Oporto, Portugal, 1957), JOSEFA D'ÓBIDOS (Sevilla, 1630-Óbidos, Portugal, 1684), JOSEFINA CARÓN (Salta, Argentina, 1977), JUAN CARLOS ROBLES (Sevilla, 1962), JUAN HIDALGO (Las Palmas de Gran Canaria, 1927), JUAN LÓPEZ (Maliaño, Cantabria, 1979), JUAN MARTÍNEZ MORO (Santander, 1960), JUAN NAVARRO BALDEWEG (Santander, Cantabria, 1939), JUAN USLÉ (Santander, 1954), JULIO ANTONIO (Julio Antonio Rodríguez Hernández) (Móra D' Ebre, Tarragona, 1889 - Madrid, 1919), JUSTO COLONGUES (Santander, 1909-1981), LAURA TORRADO (Madrid, 1967), LEO ZOGMAYER (Krems, Lower Austria, 1949), LEÓN CRIACH Y DURÁN (Sabadell, Barcelona, c. 1866 – Santander, 1928), LOUISE BOURGEOIS (París, 1911-Nueva York, 2010), LUIS CUERVAS-MONS (Santander, 1849 – Comillas, Cantabria, 1943), LUIS GONZÁLEZ PALMA (Guatemala, 1957), LUIS GORDILLO (Sevilla, Andalucía, 1934), LUIS LÓPEZ LEJARDI (Maliaño, Cantabria, 1957), LUIS QUINTANILLA ISASI (Santander, 1893-Madrid, 1978), MADS GAMDRUP (Copenhague, Dinamarca, 1967), MAGDALENA CORREA (Santiago de Chile, 1968), MANOLO HUGUÉ (Barcelona, 1872-Caldas de Montbuy, Barcelona, 1945), MANU ARREGUI (Santander, 1970), MANUEL SALCES (Suano, Cantabria, 1861 – Madrid, 1932), MARÍA BLANCHARD (Santander, 1881–París, 1932), MARIA MIJARES (Nueva York, U.S.A., 1951), MARIO CRAVO NETO (Salvador, Bahía, Brasil, 1947), MARTÍN SÁEZ (Laredo, Cantabria, 1923- Madrid, 1989), MIGUEL VÁZQUEZ PESQUERA (Santander, 1920 -2010), MIKI LEAL (Sevilla, 1974), MIRIAM BACKSTRÖM (Estocolmo, Suecia, 1967), NAIA DEL CASTILLO (Bilbao, 1975), NAN GOLDIN (Washington D.C., Estados Unidos, 1953), NICOLA COSTANTINO (Rosario, Argentina, 1964), NOBUYOSHI ARAKI (Minowa Tokyo, 1940), PALOMA NAVARES (Burgos, 1947), PEREJAUME (Sant Pol de Mar, Barcelona, 1957), PIERRE GONNORD (Cholet, Francia, 1963), REGINA JOSÉ GALINDO (Guatemala, 1974), RICARDO BERNARDO (Solares, Cantabria, 1897-Marsella, Francia, 1940), RICHARD BILLINGHAM (Birmingham, Reino Unido, 1970), RINEKE DIJKSTRA (Sittard, Holanda, 1959), ROBERTO FERNÁNDEZ BALBUENA (Madrid, 1890 – Ciudad de México, México D.F., México, 1966), ROGELIO DE EGUSQUIZA Y BARRENA (Santander, 1845-Madrid, 1915), ROLAND FISCHER (Saarbrucken, Alemania, 1958), ROSALÍA BANET (Madrid, 1972), RUFO CRIADO (Aranda de Duero, Burgos, 1952), RUI CALÇADA BASTOS (Lisboa, 1971), RUTH GÓMEZ (Valladolid, Castilla-León, 1976), SALVADOR DÍAZ (Ciudad de México, 1977), SANTIAGO ONTAÑÓN (Santander, 1903-Madrid, 1989), SANTIAGO SIERRA (Madrid, 1966), SERGEY BRATKOV (Kharkov, Ucrania, 1960), SHIRIN NESHAT (Qazvin, Irán, 1957), SOPHIE CALLE (París, 1953), STEPHEN HUBER (Lindenberg, Allgaü, Alemania, 1952), SULING WANG (Taiwan, 1968), SUSANNE S.D. THEMLITZ (Lisboa, 1968), THOMAS STRUTH (Geldern, Alemania, 1954), TILO SCHULZ (Leipzig, Alemania, 1972), TOBIAS REHBERGER (Esslingen, Alemania, 1966), TONY OURSLER (Nueva York, Estados Unidos, 1957), TONY STUBBING (Londres, Inglaterra,

Reino Unido, 1921-1983), VICKY CIVERA (Port de Sagunt, Valencia, 1955), VIK MUNIZ (Sao Paulo, Brasil, 1961), YASUMASA MORIMURA (Osaka, Japón, 1951)

Documento XI

Colección Norte

Colección del Gobierno de Cantabria: propuesta hacia una *alétheia,* un cosmopolitismo, otra transversalidad y una incardinada descentralización.
Salvador Carretero Rebés
(Artículo publicado en *Colección Norte*, 2007, Gobierno de Cantabria, de AA.VV).

Durante el montaje de una exposición selectiva emanada de los fondos de la colección de la antigua entidad bancaria Argentaria[105], en el Museo de Bellas Artes de Santander hace ya muchos años, recuerdo con *claridad* meridiana el efecto de introversión de una de las obras que componían la muestra. Era una pintura de Pancho Cossío, una vista portuaria (*Puerto*, 1957) de –para él- considerable formato (129 x 219 cm.) perteneciente a su postrera y última etapa. Una vez colgada en el ámbito de la escalera de la planta cero de la pinacoteca santanderina, y finalizada la tarea encomendada, el responsable de dicha colección y yo nos sentamos en dicho ámbito para charlar sobre otros aspectos de la inauguración… Dicho ámbito tenía en esos momentos la luz artificial apagada. Por la puerta entraba una escasa y discreta luz natural. Es entonces cuando me percaté de las curiosas y muy potentes volumetrías y perspectivas que la composición pictórica de Cossío nos estaba entonces, y sólo entonces, ofreciendo a nuestros ojos. Me levanté, encendí la luz artificial que iluminaba fuertemente la obra, y nos dimos cuenta que perdía entonces toda esa poderosas características. No era, en modo alguna, la misma pintura. Con luz artificial, perdía todo su poder y carácter de mágica introversión. No consistía en sensaciones: el tipo de luz hacía que la obra ganara o perdiera en autenticidad y calidad. Era versátil a dos situaciones bien distintas, pero el control y adecuado manejo lumínico hacía que recobrara su emotiva profundidad. La penumbra de esta ocasión, nos había desvelado otra obra, otra mirada de esa obra, la más profunda posible, que de otra forma no habríamos captado. La claridad se nos había hecho presente ante la *desocultación* de lo que estaba escondido, claridad en la oscuridad y penumbra, desapareciendo cualquier contradicción. En cualquier caso, ya sabemos de las magnificencias de la luz natural…, frente a los defectos de la artificial…
En diciembre de 2005 tuve la oportunidad de contemplar la exposición *The Hours. Visual Arts of Contemporary Latin America* en el Museo de Arte Moderno de Irlanda en Dublín. El proyecto expositivo tuvo por ideólogos a Hans-Michael Herzog, director de la Colección Daros-Latinoamérica, y a Enrique Juncosa, director del Museo dublinés; y por curador o comisario de dicha exposición así como de la Colección citada, a Sebastián López. La muestra adolecía de cierta integración espacial, apareciendo bastante desangelada, y un tanto confusa; bien es cierto que dichos espacios son bastante especiales, haciendo que el montaje fuese un poco más complejo de lo normal, aunque no es razón concluyente. Dicha sensación quedaba en cualquier caso supeditada y salvada por la feliz idea del proyecto expositivo, consistente en volver a transformar y en su caso transfigurar las obras en pos de otros objetivos, apropiándose de otros contextos, inimaginables *a priori*. La subjetividad artística, unida al substrato cualitativo exigente y exigible, así como a un planteamiento desarrollado desde un rigor y seriedad, desde una consistente formación, permite precisamente estos planteamientos transversales, bien alejados de la frívola impostura y lo advenedizo. Incluso en estas *Horas,* el concepto del tiempo, no solo expositivo, si no editorial, hacía posible una propuesta difícilmente imaginable, una trasgresión incluso del propio tiempo consistente en “recorrer diferentes planos, espacios y tiempos de intensidades diversas”, como nos sugiere el curador de la muestra en su

[105] Delfín RODRÍGUEZ RUIZ / Víctor NIETO ALCAIDE / y Francisco CALVO SERRALLER: *El color de las vanguardias. Pintura española contemporánea 1950 – 1990 en la Colección Argentaria*; catálogo de exposición; Madrid, 1993; pp. 48-49.

introducción[106], propuesta siempre *valorable* profesionalmente desde distintos puntos de vista y, cómo no, infinitamente opinable. Fue un tiempo de alteración y disgregación tomado de José Luis Borges. Fue una inteligente valentía, soportada desde los criterios de trabajo en la construcción y desarrollo de una colección de arte. Véase además que la valiente propuesta expositiva transversal de arte contemporáneo se integraba a su vez y en este caso alrededor de un concepto múltiple, en un Museo de Arte Moderno, el de Irlanda en Dublín, encontrándonos nuevamente ante el maridaje de conceptos, los de moderno y contemporáneo, obviamente diferentes, más estable el primero, mutante y evolutivo, el segundo.

La mano (2003) de Juan Navarro Baldeweg (Santander, 1939) es una obra de referencia en su trayectoria que afortunadamente se incorporó a la colección de la Consejería de Cultura el pasado año. El artista me comentó que, enterado de la adquisición, había sido una gran alegría, quizá por inesperada. La alegría fue la de muchos, al conocer que la obra había recalado felizmente en la colección. Sin duda, se trata de una de las obras estrella de la misma, como creo que a la vez supone una pintura reveladora del concepto de Navarro Baldeweg, así como perfecta para nuestra propuesta de ofrecer una multidireccionalidad visual. Las manos son elemento móvil y cambiante, muy expresivo en muchas personas, de movimientos cambiantes, tanto en dirección, como en velocidad. Hay personas que son tan expresivas, que sus manos parecen auténticos paipais. La mano posee una espacialidad que se acerca a una cierta infinitud, es protagonista de una formidable interioridad múltiple y de una facetada multiplicidad de rica vida interior. Esta rica multiplicidad de entrecruzamientos espaciales define certeramente esta magna obra de Baldeweg y su brillante concepto humanista, magistralmente recogido en el discurso dado en el ingreso como académico electo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[107], y nos es particularmente útil para definir nuestra intención. Posiblemente expondría este políptico en un ámbito en donde se exhibieran el pebetero de bronce titulado *Las manos de Matamorosa*, (1997) de José Luis Vicario (Reinosa, Cantabria, 1966), pieza singular del incuestionable artista cántabro, donde se funden tres conceptos -orientales mandarines; manos ocupadas / cabecita despejada; y mágico trascendente del humo y su olor del incienso quemado-; así como *El mural de la mano* (1967) de Fernando Calderón (Santander,1928-2003), donado por la familia a la Consejería de Cultura. Nuestro propósito quedaría enriquecido, si además, un tanto forzadamente en este encuentro se allegara la testimonial *Pareja a la mesa* (c. 1995) de Luz Alvear (Santander, 1926-Madrid, 2001) otro contrapunto transversal, testimonio de la colección que podría incardinarse en la idea. Salvo en la última, en todas ellas, la mano es protagonista, la mano que se mueve en todas las direcciones, la que finalmente se extiende tras el diálogo para dar un fuerte apretón, consecuencia del acuerdo final; o esas manos que pueden apretar con suavidad cariñosa los brazos del tertuliano.

Cuando hay diálogo, hay inteligencias despiertas y abiertas Dicho diálogo se provoca porque se parte de una positiva confrontación de, al menos, dos partes argumentables que sanamente discuten o intercambian ideas y reflexiones sobre uno o varios aspectos. Cuando no existe argumento ético y profesional de una parte, ya no hay posibilidad obvia de diálogo técnico, porque se pasa al monólogo. Al contrario, los artistas y sus obras permiten precisamente argumentos, lecturas y perspectivas que se multiplican, como el movimiento diferente e infinito de unas manos en el espacio, para plantear nuevas interrogantes y reflexiones. De esta forma, además de los planteamientos individuales de las propias obras, de los planteamientos individuales y seriados de sus artistas, podemos proponer otros planteamientos colectivos y múltiples de gran riqueza –luego también *individualizables*-, accediendo a otros planos de convergencia, estableciendo nuevos registros de reflexión y de estética. Somos así privilegiadamente partícipes de actos de creación artística, para transmitir a su vez grados de participación y de reflexión que se siguen desarrollando en proporción geométrica. Entre otras muchas cosas, la creatividad artística no se queda estancada en esa individualidad originaria y primera, quedando infinitamente supeditada a una rica hipoteca pública y social de ida y vuelta que particularmente me interesa. Sólo si se consigue argumentalmente una sintonía entre historicidad, crónica y contemporaneidad, entre localidad, nacionalidad e internacionalidad,

---

[106] Sebastián LÓPEZ: "The Hours. Dimensions of Time", texto introductorio del Catálogo de Exposición *The Hours. Visual Arts of Contemporany Latin America.* Germany, 2005, p. 02:00.

[107] Juan NAVARRO BALDEWEG. (y Joaquín VAQUERO TURCIOS): *El horizonte en la mano.* Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 2003.

lograremos asociar con coherencia el versátil pero también coincidente intelecto humano, siempre pletóricamente rico en pluralismo.
En este punto de la indagación en las relaciones causales entre sociedad y la creación artística, me alineo a algunos de los postulados de Crow[108], que, quiérase o no, consiste en un decidido acercamiento entre las culturas alta y popular, transversalidad social, pero incompleta, a pesar de que él también plantea en conseguir vehicular lo local con lo internacional a través de la historia y crítica artística, sin olvido incluso del pasado, y lo hace de forma especialmente conceptual. En todo caso, prefiero revisitar otros más ricos planteamientos, sincrónica y diacrónicamente horizontales y verticales[109], crónicamente diagonales, salvadas así las anacronías. La reflexividad personal e individual que aporta el artista en su acto creativo se puede multiplicar a su vez de acuerdo a otras variables. Una de ellas es sin duda el soporte sobre el que están realizadas las obras. Textos, contextos, *sobretextos* e *intextos* se funden así en pos de otras propuestas, no como antinomias imposibles de generar acercamientos o maridajes, sí como antinomias que adecuadamente trabajadas, sirvan de enlaces, engarces y enriquecedoras visiones que permitan otras nuevas, incluso por descubrir.
Estamos, pues, ante una colección pública diversificada y muy heterogénea, que ha crecido a golpes, incorporando obras a base de concursos, compras y, las menos, donaciones y cesiones. Es una colección que no tiene exhibición pública porque todavía carece de espacio físico donde poder hacerlo, aunque parece que lo tendrá[110]. Y, sin duda alguna, tendrá que ser expuesta selectivamente, como casi todas, como selectivamente la abordamos aquí, como también lo ha sido en distintas exposiciones[111]. Es decir, ya hay una base de contenido sin continente. Sería en cualquier caso un museo público, exponiendo una colección también pública. Defiendo y aplaudo la idea, convicción y criterio de alejarse de la colección-negocio, del centro-negocio, del museo-negocio, tomados aquí los términos colección / centro / museo como instituciones públicas sin fin lucrativo. Por ésta última clave razón y por otras muchas, convertir un ente de la administración pública en un negocio o espectáculo, directa o

---

[108] *Cfr.* Thomas CROW: *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*. Madrid, 1989.
[109] *Cfr* .Hal FOSTER: "Entrevista a Hal Foster", en Revista *Lápiz*, nº 166 (Madrid, octubre de 2000), pp. 45-53.
[110] Una veintena de ellas se pueden contemplar en depósito en el Museo de Bellas Artes de Santander, incardinadas en la colección permanente bajo el título de *¿Sin Límites?* (Vid. de Salvador CARRETERO REBÉS, Belén POOLE QUINTANA e Isabel PORTILLA ARROYO: *¿Sin Límites? Colección permanente. Museo de Bellas Artes de Santander. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria*. Museo de Bellas Artes de Santander. Santander, 2003).
[111] CATÁLOGO: *Colección Norte (Volumen 2)*; Consejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria; Santander, 1997. CATÁLOGO: *Colección Norte de Arte Contemporáneo*; Consejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria; Santander, 1999. CATÁLOGO: *Colección Norte de Arte Contemporáneo. Últimas adquisiciones*; Consejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria; Santander, 2000. CATÁLOGO: *Museo de Historia y Arte de Cantabria. Adquisiciones 2002 (Selección) de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte*; Museo de Bellas Artes de Santander / Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria; Santander, 2002. CATÁLOGO: *el blanco de los ojos*; Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria; Santander, 2004. CATÁLOGO: *Artes Plásticas Gobierno de Cantabria 2004*; Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria; Santander, 2004. CATÁLOGO. *cantabria.es.cultural. Liébana: tierra de júbilo*;. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria; Santander, 2005. CATÁLOGO: *Gobierno de Cantabria ARCO 2004 – 2005 obras adquiridas*; Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria; Santander, 2005. CATÁLOGO: *Cantabria 2006. Liébana Tierra de Júbilo. ARCO 2006*; Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria; Santander, 2006. CATÁLOGO: *Calidoscopio*; Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria / Ayuntamiento de Torrelavega; Santander, 2005. GIL CALVO, L.: *Experiencias*; Museo de Bellas Artes de Santander / Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria; Santander, 2005. SALCINES, L. A.: *una mirada al norte. Colección de Fondos de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria*; Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria / Ayuntamiento de Camargo; Santander, 2005.

indirectamente, lleva casi ineludiblemente a que dicha institución no construya con arte, ni pueda pensar en arte, de arte y por el arte. El ente-negocio de tipo público cultural posee un cruel soporte de hipoteca mercantil que suele emponzoñar cualquier criterio y proyecto, y suele mirar con excesiva o total dependencia hacia la teatralidad y escenografía del espectáculo y del negocio. Siempre pensaré que lo interesante, o lo que me interesa, se aleja o suele alejar de todo lo que huela a espectáculo, a asunto mediático, a interés mercantil y económico[112]. Se puede, y ya creo que debe, mixtificar una solución donde, sin olvidarse del positivo espectáculo público y mediático, de la sana y técnica teatralidad, no prevalezcan unos objetivos irrenunciables sobre otros, en pos de una nueva integración, de otra constructiva transversalidad, también de estos aspectos. Creo que jamás pasará de moda el placer y disfrute de la contemplación de una obra de arte…, pensada y hecha normalmente con las manos, sea cual fuere su soporte. No hemos de olvidar que una colección de arte moderno y contemporáneo –sobre todo la última-, se desarrolla con obras de autores vivos, luego con una evidente realidad mutante. De esta forma, una colección pública ha de tener la virtud de su adaptación constante, en perpetua revisión, siempre técnica y profesional.

Por todo lo anterior, que no deja de ser un índice del diseño conceptual genérico ante el posible y futuro trabajo de construcción de una colección pública, planteo que conviene razonablemente trabajar la colección de arte del Gobierno de Cantabria, dependiente de la Consejería de Cultura, desde parámetros de rigor transversal, aprovechando la historicidad anterior o el testimonio pasado y no tan lejano, rescatando la valía presente e incardinando todo ello en una valiente apuesta cualitativa de presente-futuro. Ello significa sumar e incorporar el talento local y regional, de ayer y de hoy, en el de hoy y mañana, también en el resto nacional y en el internacional. Porque, y esto sí que es curioso, se corre el riesgo de pasar de un sitio a otro sin solución de continuidad: se pasa volando de solamente tener en consideración lo local y regional frente a lo del resto del país y no digamos lo internacional, para a continuación despreciar lo nuestro con total impunidad e injusticia, como si todo ello fuese de tamaña e impúdica mediocridad. Ni una cosa ni otra, ni tanto ni tan poco, ni las sobrevaloraciones ni las infravaloraciones. En cualquier caso, si nosotros no valoramos justamente nuestro verdadero talento de las artes visuales y no lo fortalecemos, no lo va a hacer nadie. Si además ese talento lo incardinamos con el nacional e internacional, no sólo nos daremos cuenta de que nuestros artistas poseen un gran registro cualitativo, si no advertiremos que además todo se enriquece de forma poderosa y se obtienen otros nuevos registros que estaban sencillamente ocultos, esta vez en la oscuridad, necesitando incluso y hasta sobre todo de esta nueva penumbra útil.

De entrada, se debe comenzar a trabajar desde un obvio supuesto: apartar aquellos objetos que con el tiempo se ha ido incorporando como si de obras de arte se tratase, no siendo evidentemente tales. El tiempo, con sus vaivenes de criterios y *descriterios*, de rigores o de ausencia de los mismos, ha hecho que naturalmente se incorporasen piezas indignas de cualquier calificativo artístico, plástico o visual, sin interés, sin representatividad, incluso irrespetuosas con ese otro *resto* de evidente valía. Ese tiempo y las variopintas fórmulas de introducción de obras a la colección pública, ha generado esta no inhabitual situación, algo, por otro lado, bastante normal. Creado ya un registro veraz, dentro de él se podría pensar en una sección de testimonio artístico de interés, así como otra que se centrara en la contemporánea -que se ha venido denominando *Norte*-, si bien en ella también se aprecian hoy obras dignas de incorporarse a la de testimonio, y viceversa. Fuera de ambas en un mismo registro, se debería crear otro de distinto mobiliario, de piezas que en modo alguno poseen al estatus de arte por obvias razones y de las que naturalmente nos olvidamos. Sobre éstos y otros aspectos ya hemos hablado[113], pero creo que al respecto conviene una sana y justa clarificación. En cualquier caso, y a tenor de lo vivido en los últimos tiempos, lo más importante es seguir haciendo colección sobre la base de construirla fundamentada en criterios definidos, que muchos de ellos han de pasar por los de calidad, por el del contexto de la propia colección

---

[112] *Cfr.* Serge GUILBAUT: *Cómo Nueva York robó a París la idea de arte moderno*. Ed. Mondadori. Madrid, 1990.

[113] Salvador CARRETERO REBÉS y José María LAFUENTE LLANO: “Hacer colección…, reconociendo conocimientos como en Miguel Logroño”. En Catálogo de Exposición *Reconocimientos. Colección Miguel Logroño*, de AA.VV. Museo de Bellas Artes de Santander / Círculo de Bellas Artes de Madrid. Santander, 2005; pp. 167-183.

existente, por el de la incardinación, por el de la descentralización, por el de la transversalidad o por ser más ambiciosos para mirar más hacia el panorama español…, pero sobre otras muchas cosas por el de su internacionalización, aspectos estos dos en los que se ha venido trabajando en estos últimos años, especialmente el postrero, el del cosmopolitismo internacional. Y tampoco escondo decir que se debería trabajar, invirtiendo *casi* todos los esfuerzos en la incorporación de obras que, bien incardinadas y contextualizadas, fueran parte del nuevo milenio –local-regional, nacional e internacional-, incluida la existencia de un obvio porcentaje de riesgo en cuanto a lo experimental o alternativo, porcentaje nunca relevante. Se podría trabajar también, en menor medida, con obras y artistas de los noventa, dejando el resto como motivos de oportunidad testimonial bien definida. En general y últimamente, se viene desarrollando de acuerdo a muchas de estas consideraciones, sobre todo en lo que afecta a la calidad, a una decidida internacionalización, dentro del panorama del nuevo milenio, sin importar el soporte, conjugando lo nacional e internacional con lo propio y buscando obras que no se queden en la anécdota y el nombre del artista, yendo más allá, buscando piezas más relevantes o, en su caso, de referencia. Naturalmente, y como todo, se puede y debe mejorar mucho, competería revisitar y estudiar bastantes de las fórmulas de incorporación de obras cuyos métodos son susceptibles de considerables mejoras, como pueden ser los concursos. En cualquier caso, muchas de las piezas incorporadas en estos últimos años son fiel termómetro de ese consistente salto de calidad hacia arriba y adelante, como así lo atestiguan la llegada de excelentes, buenas o interesantes obras de muy diversificado soporte (pintura, escultura, fotografía, vídeo, instalación…) o concepto.

Como decimos, una de las posibilidades de otorgar personalidad a una colección periférica es incardinar la calidad y el talento local y regional en el nacional e internacional. Este preciso carácter descentralizador me parece fundamental, siempre desde una rigurosa atalaya de serio y fundamentado contexto, incorporando las novedades en ese preciso contexto, en las necesidades generales e individuales, históricas y críticas, centrales y descentralizadoras de la colección. De ahí que me resista a olvidar otro patrimonio artístico del Gobierno de Cantabria, que entiendo y supongo está integrado y controlado como colección de bienes muebles y debe de ser también referencia de trabajo. En su día fue tratado por la propia Consejería de Cultura, y por lo tanto no olvidado[114]. Pero, en general, se corre el peligro de tener estas obras como un testimonio anacrónico molesto. Desde luego son testimonio anacrónico, el primer testimonio cronológico que creo necesario se ha de cuidar y tener en consideración y cuya originaria y ya histórica propiedad era, en general, de la Diputación Provincial de Cantabria, obras datadas entre los siglos XIX y XX[115] (Agustín de Riancho, Casimiro Sainz o María Blanchard). Un segundo y heterogéneo puñado de obras, también fundamental testimonio descentralizador, ya pertenecen a los *transicionales* años setenta de este mismo siglo XX y, en menor medida, de los ochenta e incluso noventa, pertenecientes –no todas las obras, desde luego- a generaciones de posguerra, nuevas renovaciones y sucesivas (Antonio Quirós, Eduardo Pisano, Fernando Calderón, Ramón Calderón, Luz de Alvear, Martín Sáez, Julio de Pablo, Fernando Sáez, Eduardo Sanz, Gloria Torner, Agustín de Celis)[116]. A ellas es necesario sumar otros cabos sueltos existentes en la colección de, por decirlo de alguna manera, clásicos españoles, y que poseen análogo anacronismo, incluso mayor, también de utilidad para trabajar desde estos supuestos (Juan José Tharrats o Manuel Rivera). Cabría finalmente y por concepto, incluir otras piezas de diversos artistas, ya fallecidos (Jesús Avecilla, Esteban de La Foz) o incluso en activo, que son parte de generaciones anteriores a la puramente actual, pero que desgajamos de este genérico e inconexo grupo de testimonio por concepto al poseer otros recorridos conceptuales de modernidad contemporánea. Con todas estas obras de interés y con la selección cualitativa de piezas de arte contemporáneo, se puede ensayar una propuesta

---

[114] Mónica ÁLVAREZ CAREAGA: *Cien años de pintura en Cantabria (1815-1915). Fondos de la Diputación Regional de Cantabria.* Diputación Regional de Cantabria (edición coordinada y realizada por Javier Palazuelos Gómez, bajo documentación de él y de Marta Moro). Santander, 1988.

[115] Mónica ÁLVAREZ CAREAGA: "La Colección de la Diputación Provincial de Cantabria". En *Catálogo del Patrimonio Cultural de Cantabria III. Santander y su entorno*, de AA.VV. Gobierno de Cantabria; Consejería de Cultura, Turismo y Deporte. Santander, 2003; pp. 503-516.

[116] Fernando ZAMANILLO PERAL: *25 Años de Pintura en Cantabria (1970-1995)*. Gobierno de Cantabria, Consejería de Cultura y Deporte / Universidad de Cantabria

de colección transversal, descentralizadora, nacional y cosmopolita, integrando posiblemente este testimonio anacrónico que hemos de evitar sea molesto.
Estas obras de nuestros grandes creadores visuales cántabros de los siglos XIX y XX citados, nos permiten, como digo, diseñar una nueva propuesta de colección, otra visión –entre otras muchas-, bajo supuestos descentralizadores, transversales e integradores. De esta forma vamos viendo cómo afloran varios temas de siempre que simplemente nos ayudan a tomar partido y establecer otro orden de la cuestión, proponiendo otras reflexiones. Las pinturas de Blanchard y Quirós están protagonizadas por el ser humano; las de Riancho, Sainz, De Pablo y Celis, por el paisaje natural o campestre; la de Torner nos es útil para el urbano, en donde se puede acercar o recordar el pop, neopop y sus sucedáneos; una de De la Foz, forzadamente para el mundo marino; la de Pisano, para la naturaleza muerta; la de Sanz, para la multiplicidad, el símbolo o el concepto; o la de Sáez, para la pura reivindicación pictórica y, en su caso, pictoralista. Existen otras iconografías más particulares, como son los espacios interiores, las manos…
Efectivamente, unas y otras nos permiten afrontar y proponer un esquema, entre otras muchas posibilidades, de coleccionismo narrativo, que contempla y cuida el talento regional y local propio, con el procedente allende nuestras fronteras, ya del resto del país, ya internacional. Incluso se podría comprobar cómo unos y otros se engarzan e incardinan de forma sorprendente, aflorando otras lecturas, generando nuevas relaciones, algunas impensables hasta ese momento, y proponiendo otras nuevas y las más por descubrir, lo que suaviza los posibles riesgos, propuestas que han funcionado[117] y que, entre otras muchas cosas ya anotadas, engrandecen además precisa y oportunamente ese talento local y regional.
El paisaje –el esencialmente campestre- se erige en un referente iconográfico regional, por motivos históricos de todos conocidos. Con este tema, prácticamente tiene inicio la muy reciente tradición pictórica de Cantabria. Como testimonios históricos formidables de la colección, se cuenta con tres excelentes lienzos de Agustín de Riancho (Entrambasmestas, Cantabria, 1841-1929), destacando el de la época belga titulado *Bañándose en el río* (c. 1863), de carácter moderno, centroeuropeo, y con signos de cierto hermetismo tardorromántico; los otros dos también son dos buenos ejemplos, ya de su etapa cántabra. Magistral es *El nacimiento del Ebro* (c. 1885) del campurriano Casimiro Sainz (Matamorosa, Cantabria, 1853-Madrid, 1898). A ellos incorporamos una obra-testimonio de Julio de Pablo (Revilla de Camargo, Cantabria, 1917) titulada *Paisaje* (c. 1971), de recia y contundente sobriedad tardoinformalista. Pues bien, con ellas se puede acompañar un buen puñado de interesantes obras de signo contemporáneo, pinturas y fotografías de diverosos artistas. De Juan Navarro Baldeweg (Santander, 1939) se conserva un buen *Paisaje* (1993), en iconografía de especial querencia en él; junto con otras obras importantes de Gabriel Rodríguez (Madrid, 1949) (*Cuando ayer*, 1996), José Gallego (Cossío, Cantabria, 1953) (sin título, 1995) ésta en cierta sintonía con el paisaje velazqueño, *Perejaume* (San Pol de Mar, Barcelona, 1957) (*Platea Abrupta*, 2000) vinculada a la decoración del Liceo de Catalunya en Barcelona, Ian Wallace

---

[117] Se cuenta con experimentaciones anteriores, tanto a nivel editorial como sobre todo expositivo y de montaje. *Vid.* y *Cfr.*: Salvador CARRETERO REBÉS, Belén POOLE QUINTANA e Isabel PORTILLA ARROYO: *¿Sin Límites?*; Museo de Bellas Artes de Santander / Consejería de Cultura, Turismo y Deporte; Santander, 2003. Salvador CARRETERO REBÉS: *alma del* norte; Caja Cantabria, Museo de Bellas Artes de Santander y Consejería de Cultura, Turismo y Deporte; Santander, 2003. Salvador CARRETERO REBÉS, S. y otros (M. Álvarez Careaga, R. Cereceda, I. Fernández Pantiga, L. Gil Calvo, J. Gómez Martínez, D. de la Lastra, G. Lavín, M. Mantecón, I. Obregón, J. J. Polo, B. Poole, I. Portilla, G. Rodríguez Pascual, L. A. Salcines, L. Sazatornil, E. Vega, F. Zamanillo, J.L. Vicario): *Templo de Sueños. Arte de Cantabria de los siglos XIX, XX y XXI*. Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria. Santander, 2006. Los ejemplos más recientes fueron ésta última así como otras dos exposiciones acogidas bajo la denominación *Calidoscopio*, trabajadas con la propia colección de arte contemporáneo de la Consejería de Cultura, muestras que tuve ocasión de comisariar en 2005 en el Centro de Fotografía de Torrelavega (Cat. Exp. *Calidoscopio*; Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria; con texto de Ruth Cereceda; Santander, 2005).

(Shoreham, Inglaterra, 1953) (*Lanscape near Miengo*, 1999) o Hamish Fulton (Kent, Reino Unido, 1946) (*Picos de Europa*, 1993), entre otras[118].
El paisaje marino, sus sufridos trabajadores o cuestiones de su entorno, es más escaso y anecdótico en la colección y, hoy por hoy, autóctono. Se podría contar con obras de Gloria Torner (Arija, Burgos, 1928) (*Ventana al mar*, 1994), Eduardo Sanz (Santander, 1928) (*I . 96*, 1996), Pedro Sobrado (Torrelavega, Cantabria, 1936) (*Pescadores*, 1998), la formidable pintura de Esteban de la Foz (Santander, 1924)[119] (*Mar abajo*, 2004), Eduardo Gruber (Santander, 1949) (*Pacífico*, 1999) o, incluso, de Arancha Goyeneche (Santander, 1967) (*Espejismo*, 1998). Algunas de estas obras –Gruber o Goyeneche-, son susceptibles de ser engarzadas en otros capítulos, donde sus composiciones seguramente trabajarían mejor. No se ha de olvidar el *Norai* (c. 1984-1987) de Jesús Avecilla (Santander, 1941-1991), pero de acuerdo a la humanización de su rostro, preferimos incardinarlo en otro capítulo.
El paisaje urbano de distinta índole también puede tener una nueva construcción, desde un testimonio más reciente, como es la pintura de Gloria Torner (Arija, Burgos, 1936) (*Muelle y grúa*, 1973) y, de alguna forma, de Agustín de Celis (Comillas, Cantabria, 1932) (*Cabo Mayor*, c. 1970). Se podría partir de la frescura de la instalación de Iñaki "aiUr" Ria (Orduña, Vizcaya, 1966) (*Hábitat – urbanitat*, 2000). A partir de ahí, se puede diversificar otra mirada a través de interesantes o relevantes obras. Destaco *Ámsterdam* (2004) de Eduardo Gruber (Santander, 1949) por su potencia abstracta y geométrica, por su potencia irónica y crítica; la sutilidad ensuciada de Pilar Gómez Cossío (Obeso, Cantabria, 1950) con *Giardino fluente* (1993), las poderosas fotografías de un Beirut de Gabriele Basilico (Milán, Italia, 1944) (*Rue Petro Paoli*, *Rue Weygand I*, *Rue Syrie*, Serie *Beirut 1991*) cosido a tiros, recién terminada su guerra civil, documento epidérmico y positivo de la intervención humana; o el video de Tim White (Nueva York, USA, 1970) (*Terminal I*, 2002), humenaje a los atentados neoyorquinos, donde la alucinación y lo delicado se dan la mano; entre otras[120].
Existe otro grupo de obras de significación o acercamiento pop o *neopop*. En este sentido, se podría generar una curiosa, entretenida y variopinta tertulia, especialmente cosmopolita e internacional, rica en su diversidad. El punto de partida que nos parece obligado es el políptico fotográfico de Luis Gordillo (Sevilla, 1934), *Serie Nueva York* (1974), por concepto, proceso, desarrollo y significación: tomada una misma fotografía aérea de la ciudad de Nueva York, el sevillano superpone su autorretrato ciego y silueteado que va cambiando con la adición de diversos elementos…, la seriación, repetición, sentido de *collage*…, son datos de esencia pop, proceso que en origen era una simple experimentación, una idea de trabajo, un cuaderno de notas con el fin de tomar –como así también fue-, datos para ser trasladados a su pintura. Desde tan emblemática obra, se podría ensayar el capítulo, contando con el irónico, crítico y divertido pespunte pictoralista de Chelo Matesanz (Reinosa, Cantabria, 1964) de *Un día feliz en domingo* (1995), o incluso de alguna más determinante obra de Ciuco gutiérrez (Torrelavega, Cantabria, 1956), como podría ser *Las plantas* (2002). Junto a ellas se podría continuar con las dos cajas de luz de Félix Curto (Salamanca, 1967), fotografías de evocación anglosajona (*Motels II* y *Motels III*, 2002); o también con otras tres cajas de luz de Marina Núñez (Palencia, 1966), *St (Ciencia Ficción)*, (2006) donde convive lo surreal y el cómic. Imprescindible es la magnífica obra de Tobias Rehberger (Esslingen, Alemania, 1966), titulada *FRS Studio Window* (2004), donde se funde el arte y diseño con una limpia y pulcra utilización de materiales diversos. También relevante es la no menos sorprendente de Tony Oursler (Nueva York,

---

[118] Ciuco Gutiérrez (Torrelavega, Cantabria, 1956) (sin título, 1995), Arancha Goyeneche (Santander, 1967) (*Paisaje encontrado*, 2001), Juan Manuel Puente (Torrelavega, Cantabria, 1951) (*Paisaje IV*, 1989), Mads Gramdrup (Copenhague, Dinamarca, 1967) (Sin título, fotografia, 2003) y Adrian Tyler (Londres, Reino Unido, 1963) (sin título, Toledo, 2002).
[119] En cuanto a lugares y fechas de nacimiento y al margen de errores y/o erratas en general, en concreto, a la hora de hablar de Esteban Pérez de la Foz, del que siempre se ha dicho, con su particular visto bueno, que había nacido en 1928, creemos que su cierto año de nacimiento es el de 1924.
[120] David Escanilla (Salamanca, 1974) (*Fake*, 2006), Salvador Sánchez (*Paisaje (Albaicín) La Bolera*, 2002), Manuel Vilches (Badajoz, 1963) (sin título, 2005), Adolfo Manzano (Barzana de Quirós, Asturias, 1958) (*Un lugar abierto al viento*, 2004), Chema Alvargonzález () (*Sueño de una ciudad*, 203), Pablo Hojas () (*Tate Gallery*, 2002), Arancha Goyeneche (Santander, 1967) (*De paso por Nueva York*, 2004) o Manuel Saro (Madrid, 1970) (*Ciudadela*, 2001).

Estados Unidos, 1957), a través de la cual un poco atractivo personaje llamado *Glob* (2004), pieza blanca escultórica y exenta, realizada en un pulcro e inmaculado poliéster, donde se proyecta videográficamente el extraño y baboso ser que nos habla, nos recuerda conceptos varios, canta…, y, casi sin saber si posee bondad o maldad, finaliza diciéndonos –a pesar de su apariencia- que la vida es bella, porque lo es. Asimismo, las dos obras de Yasumasa Morimura (Osaka, Japón, 1951) tituladas *An Inner Dialogue wih Frida Kalho* (fotografía, 2001) y *Dialogue with Myself 3* (vídeo de una duración de más de una hora, 2001), son excelentes, con la omnipresencia del artista en ellas, dotadas de su particular y personal sentido apropiacionista de obras o personajes del arte occidental tan colonizador, ejemplo máximo de transversalidad visual. O, como las anteriores, fundamental parece ser la pintura de Julian Schnabel (Nueva York, Estados Unidos, 1951) *Birds Gone Blind* (2004), pintura espesa que en realidad se convierte en un objeto con su generosa y barroca enmarcación en sucio blanco, obra que define la compleja mixtificación de ideas del artista norteamericano, con grafitos, dibujos aparentemente incontrolados, gestos y golpes de pintura muy matéricos, con la percepción de su particular mística, compleja en este caso, con ésos sus pájaros que se vuelven ciegos.[121]

Más variedad, y muy atractiva por las obras, se tiene con la iconografía de espacios interiores. Obras casi todas interesantes o importantes, como son las de Emilio González Sainz (Torrelavega, Cantabria, 1961) (*El gabinete*, 2005), Juan Martínez Moro (Santander, 1960) (*Locus mental*, 2002), Berta Jayo (Santander, 1971) (*Espejo I*, 2004), Bleda y Rosa (Castellón, 1969 /Albacete, 1970) (*Casa de Caza. Bulla Regia*. Serie *Ciudades del Mediterráneo*, 2001), Fernando Sánchez Castillo (Madrid, 1970) (Sin título, 2002), Cándida Höfer (Eberswalde, Alemania, 1944) (*Jenischaus Hamburg III*, 2000 y *Biblioteca Phe Madrid II 2000*) y la magnífica Miriam Bäckström (Estocolmo, Suecia, 1967) (dos fotografías de la serie *Set Constructions*, 2003). En este mismo sentido conviene citar la última y más reciente incorporación, obra llevada a cabo en *La Lechera* de Torrelavega por George Rousse (París, 1947), intervención pictórica y espacial, documentada fotográficamente, obra final relevante y cuyo título desconocemos (2006-2007). La intimidad trascendente de Daniel Canogar (Madrid, 1964) con la instalación *Ícaros* (2003), complementa con otro tipo de mágica interioridad, como si fueran livianos *Espíritus Volátiles* a lo Joseph Strauss.

Referente a la naturaleza muerta, se puede tomar como referencia de obra-testimonio el sencillo óleo de Eduardo Pisano (Torrelavega, Cantabria, 1912-1986) (*Bodegón*, s/f). De entre el buen puñado de obras con que se podría trabajar, destaco la pieza escultórica de Concha García (Santander, 1960) (sin título, cucharas con alfileres, 1995), la magnífica pieza escultórica de Vicky Civera (Puerto de Sagunto, Valencia, 1995) (*Dulce naturaleza muerta*, 2005), el díptico fotográfico de Pilar Gómez Cossío (Obeso, Cantabria, 1950) (*Roses Livides*, 2004), el video de Alicia Martín (Madrid, 1964) (*Políglotas I*, 2003), las pinturas de Fernando Bermejo (Madrid, 1949) (*Rosas de Petra*, 1998) y José María Sicilia (Madrid, 1954) (*La luz que se apaga*), y el políptico fotográfico de José María Guijarro (Torre de Juan Abad, Ciudad Real, 1953) (*Amapolas*, 2003), entre otras también interesantes[122].

---

[121] Otras obras de interés *neopop* son: Antonio Gómez Bueno (Torrelavega, Cantabria, 1964) (*Jonathan Bohannon*, 1996), Luis López Lejardi (Maliaño, Cantabria, 1957) (*Mesa*, 1993), Anna Olivella (Villafranca del Penedés, Barcelona, 1969) (*Trayecte*, 2002) y José Lourenço (Lisboa, Portugal, 1975) (sin título, 2005).

[122] Berta Jayo (Santander, 1971) (Sin título, 2006), Sara Huete (1958) (*Las llaves del perdón*, 2006), Chelo Matesanz (Reinosa, Cantabria, 1964) (*Chocolate, molinillo…*, video, 2001) Mario Rey (Torrelavega, Cantabria, 1966) (*Red light*, fotografía, 2003), Antonio Gómez Bueno (Torrelavega, Cantabria, 1964) (sin título, "Smacks", 1995), Juan Carlos Román (Bilbao, 1961) (*Flowers*, 1989; *Menos de 4% de arte del siglo XX*, 1995), Puchi Incera (Santander, 1954) (*Puerta*, 1985), *Ciuco* Gutiérrez (Torrelavega, Cantabria, 1956) (*Las plantas*, 2002), Alfredo Omaña (Riofrío, León, 1968) (*Sueño Verde*, 2006), Victoria Campillo (Barcelona, 1957) (Serie *Kids*, 2005), Soledad Córdoba (Avilés, Asturias, 1977) (*Naturaleza muerta ingrávida*, 2004), Lluis Vives (Vinaroz, Castellón, 1959) (*Estiu a l´hivern VI*, 2003), Darío Urzay (Bilbao, 1958) (*Ovoides en un campo rojo*, 1996), Cuco Suárez (Pola de Laviana, Asturias, 1961) (sin título, serie *Herramienta*, 2005), Pablo Genovés (Madrid, 1959) (*Pequeña cámara sin flash*, 2000), Mateo Maté (Madrid, 1964) (*Mi perfil cultural*, 2002), Carmen Calvo (Valencia, 1950) (*7 Giorni*, 1997) y Florentino Díaz (Fresnedoso de Ibor, Cáceres, 1954) (*Doble falsedad*, 2002). No se ha

El placer de y por pintar, y de componer con la pintura u otros elementos, difícilmente pasará de moda, como tampoco el de mirar. Y en el contexto de esta propuesta oblicua, me interesa revisitar el acto de pintar, donde las manos, su múltiple y diversa direccionalidad espacial, está bien representada en la colección. Tomo como testimonio de trabajo un óleo de Fernando Sáez (Laredo, Cantabria, 1921) (*Serie Saturno nº 3,* 1977). A éste se le podrían sumar dos cabos sueltos también testimoniales de otros tantos clásicos españoles, como son Manuel Rivera (Granada, 1928-Madrid, 1995) (*Espejo roto nº 11 (díptico)*, 1986) y Joan Joseph Tharrats (Girona, Catalunya, 1918-Barcelona, 2001) (*Impromptu*, 1950-1955), representantes de *El Paso* y *Dau al set*, respectivamente. En este sentido, me parecen obras fundamentales de la colección la instalación de Concha García (Santander, 1960) conocida como *Trepadora* (2003), compuesta de una acuarela y una pieza exenta, virtuosa y delicada en su recorrido espacial, así como frágil y vinculada a sus delicados papeles primigenios; una pintura sin titular de José Gallego (Cossío, Cantabria, 1953) de 2004, uno de nuestros grandes artistas españoles de su generación; cualquiera de las dos obras pictóricas de Juan Uslé (Santander, 1954) (*Building Love*, 1997; *Albers Weapons in Babilonia*, 2004), la primera sinceramente apasionada, destacando si cabe la dedicada a Joseph Albers, soberbia pintura a través de la cual sacrifica el efectismo por el rigor visual y espacial, a través de una sabia contaminación, otorgando a la composición de una infinita profundidad; la valiente composición de Daniel Verbis (León, 1968) *Playgirls y les Malics automatiques* (2001-2002), díptico de construcción sobria, partido por un espejo, una de las obras del leonés de mayor interés; el lienzo de Soledad Sevilla (Valencia, 1944) *Ensayo 3 de 4* (2005) pintura que retoma su habitual rigor geométrico y constructivista, pero tamizado y menos estricto de mayores fundidos; Jordi Teixidor (Valencia, 1941) (sin título, 1999), en su habitual y sabia propuesta abstracta, de particular y controlado juego cromático intelectualizado, donde composición, estructura y el placer de pinar, el valor de la pincelada, se conjugan en él con verdadera calidad; y, por fin, la magnífica obra sin titular de José Pedro Croft (Oporto, Portugal, 1957) datada en 2004, pieza muy importante en su catálogo, emblemática por cuanto en ella se conjugan y aúnan los aspectos constructivos y estructurales de sus desarrollos escultóricos, y su trabajo sobre papel, abstraccionismo cromático, integrándose el color en la pieza con potencia y delicadeza, valiéndose de una estructura metálica canjeada por el papel como soporte de obra gráfica, elaborando todo un discurso visual revelador; entre otras pinturas y fotografías de distinto interés[123].

La obra de Rivera -un tanto anacrónica en la colección-, también podría servir de engarce testimonial a otro no menos genérico grupo presidido por la multiplicidad y espacialidad, en sus diferentes variantes y conceptos, ya constructivistas, ya estructuralistas, ya geométricos, ya normativos, ya cinéticos u ópticos, ya minimalistas, con sus *neos*. Como testimonios nuestros, podemos trabajar con la multiplicidad cinética de Eduardo Sanz (Santander, 1928) con su *Carta de amor. De un enamorado eterno* (1979) o con el geometrismo deconstructivo de Ramón Calderón (Santander, 1932-2004) con su *Desequilibrio geométrico* (2000). Con ellas se podrían incardinar obras de Isabel Garay (Múzquiz, Vizcaya, 1946) (sin título, 1995), con una pieza escultórica de sentido horizontal minimal a base de varillas de acero corrugado; de Juan Uslé (Santander, 1954), con *Soñé que revelabas XV (Plomo Y Luz)* (2004-2005) perteneciente a su

---

de olvidar la obra gráfica testimonial de José G. Solana (Madrid, 1886-1945) (*Domingo en las* afueras, c. 1932; *El* rastro, c. 1932) y de Pancho Cossío (San Juan de los Baños, Cuba, 1894-Alicante, 1970) (*Bodegón de la anguila*, 1964; *Bodegón de la breva*, 1964).

[123] Mabel Arce (Santander, 1970) (*Sueña con tu lugar. Que no sea tuyo*, 2002), Mario Rey (Torrelavega, Cantabria, 1966) (*Pintura encontrada*, 2001), Nacho Zubelzu (Reinosa, Cantabria, 1966) (*Túnez*, 2004), Roberto Ruiz Ortega (Sestao, Vizcaya, 1967) (sin título, 2001), Pedro Carrera (Reinosa, Cantabria, 1966) (dos pinturas sin títular, 2003, 2004), Raúl Reyes (Santander, 1963) (*Recuerda*, 1990), Fernando Mastretta (Barcelona, 1961) (*Gris antes de la tempestad*), Antonio Mesones (Torrelavega, Cantabria, 1965) (sin título, 1994, 1999), Ricardo Cavada (Pontejos, Cantabria, 1954) (sin título, 1995), Faustino Cuevas (Cabezón de la Sal, Cantabria, 1948), Ángel Izquierdo (Santander, 1949) (*Sin disculpa VII*, 1998), Joaquín Capa (Santander, 1941) (*Espacio vertical blanco*, 1996), Daniel Verbis (León, 1968) (*Otro día te lo digo*, 1999), Rosa Brun (Madrid, 1955) (*Natus*, 2004), Christian Domecq (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1951) (sin título, 2004), Ferrán García Sevilla (Palma de Mallorca, 1949) (*Pic 16*, 2002), José Manuel Broto (Zaragoza, 1949) (sin título, 1994), Erwin Bechtold (Colonia, Alemania, 1925) (*95 – 53*, 1996).

serie *Rooms*, ligado a un intimismo vital y silencioso de otras culturas muy cercanas; de Fernando Sánchez Calderón (Valladolid, 1951), con la pintura *La sombra del caobo* (1997), obra interesante de rigurosa construcción; o de María Joao Oliveira (Oporto, Portugal, 1945), con su limpia *Construcción geométrica* (2000); o la de Croft citada, amén de otras obras[124]. En dicha multiplicidad, e incluso en el supuesto de un montaje expositivo, cerca de la obra cinética de Sanz, se podría experimentar con la pieza de Pedro Mora (Sevilla, 1961), *Michi Osato* (1997), protagonizada por un ambiguo retrato de un joven, construido con una espacialidad múltiple a base de pequeñas teselas cerámicas, obra de suma fragilidad, llevada a cabo por un artista serio y reflexivo.

Se podrían desarrollar más ambiguos y difusos capítulos, entre el símbolo y el concepto, con alguna narrativa; entre la figuración metafísica y surreal; el mundo animal, etc.; en realidad, cabos sueltos que deberíamos sumar a otras propuestas y que aquí encajan bien poco, entre diversas obras[125]. Como quiera que esto es una mera propuesta de trabajo, hacemos mención de estas obras de distintos interés. Entre los primeros, tomando como eslabón a Ángel de la Hoz (Solares, Cantabria, 1922) (*Masas en fuga*, 1968; *Materia en blanco*, 1968), se podrían contemplar distintas fotografías y pinturas de José María Báez (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1949) (*Sirva mi cuerpo cifrado*, 1996), Chema Cobo (Tarifa, Cádiz, 1952) (*The Dream of History, Who Decides This Direction Cannot Control His Speed*, 1993), Xesús Vázquez (Orense, 1946) (*Atalaya-Goethe III*, 1987) o Miguel Vázquez (Santander, 1920) (*Vestigio 17*, c. 1989; *Vestigio 19*, c. 1989). Entre los segundos, obras de Emilio González Sainz (Torrelavega, Cantabria, 1961), José Luis Mazarío (Castel de Cabra, Teruel, 1963) o Ciuco Gutiérrez (Torrelavega, Cantabria, 1956). De los últimos, cabe citar piezas de Daniel Gutiérrez Adán (Santander, 1955) (*Bisonte descansando*, 1984), Avelino Sala (Gijón, Asturias, 1972) (*Guardián de desiertos e incertidumbres*, 2003) o Esteban de la Foz (Santander, 1928-2007) (*Ave teórica*, 1972), pudiendo incluso sumar la de Schnabel. Algo parecido tiene lugar con alguna de las instalaciones de la colección, obras incardinables bien en otros capítulos, y que otorgan lecturas especialmente ricas.

Llegamos por fin al verdadero protagonista de toda esta propuesta, el ser humano, con sus variantes. Como ricos testimonios históricos y ya crónicos la colección posee obras juveniles de María Blanchard (Santander, 1881-Paris, 1932), así como pinturas de un maduro Antonio Quirós (Ucieda, Cantabria, 1912-Londres, 1984) (*Mujer sentada,* c. 1970; o *El abad*, c. 1973), otra comprometida "anarcoexpresionista" de Martín Sáez (1923-1989) (*Arlequín*, c. 1975), así como de Luz de Alvear (Castillo de Siete Villas, Cantabria, 1926-Madrid, 2005) (*Pareja de pescadores*, 1995). Las obras de signo contemporáneo de la colección de este, a su vez, variopinto territorio, son igualmente variadas en su interés[126]. Algunas están protagonizadas por

---

[124] Mario Rey (Torrelavega, Cantabria, 1966) (*Visión múltiple nº 43. Piezas básicas "Rojo"*, 1997), Nacho Zubelzu (Reinosa, Cantabria, 1966) (*Túnez*, 2004), Martín Carral (Meruelo, Cantabria, 1959) (*Densidad en un espacio V*, 1994), Juan Ruiz (Riaño de Ibío, Cantabria, 1957) (*Viaje de ida*, 1990), Miguel Ángel Lázaro (Valladolid, 1955) (*Final de trayecto*, 1991), Roberto Orallo (Cacicedo de Camargo, Cantabria, 1947) (*Creación diagonal*, 2004), Eduardo Barco (Ciudad Real, 1970) (*Estate*, 2002; Sin título, 2003), Emilio Gañán (Plasencia, Cáceres, 1971) (*Foro I, Foro II*, 2006), Inmaculada Salinas (Guadalcanal, Sevilla, 1967) (*Rojo – Rosa*, 2004), Carmen Anzano (Vilanova de Sau, Barcelona, 160) (*Arco rojo, Cuerpo blanco, Arco azul. Formas rescatadas. Cuerpo Blanco I* (1996 y 1997), Pablo Buisán (Palencia, 1952) (*Ida y vuelta con lluvia*, 1999), Fernando Sinaga (Zaragoza, 1951) (*Bolas*, 2003), Imanol Marrodán (Bilbao, 1964) (*No volver a ver… (codificado)*, 2004), Dis Berlín (Mariano Carrera, Ciria, Soria, 1959) (Sin título, 1997).

[125] Santiago Sagredo (Burgos, 1957) (*El Templo*, 1994), Rafael Leonardo Setién (Laredo, Cantabria, 1967) (*Caira*, 1988), Fernando García Valdeón (Nueva Montaña-Santander, Cantabria, 1945) (*La pintura de cuevas prehistóricas*, 1972), etc.

[126] Sergio Sanz (Santander, 1964) (*Parlor social´s*, pintura, 1993), Joaquín Martínez Cano (Noja, Cantabria, 1953) (*Entre líneas,* pintura, 2006), Sara Huete (Santander, 1958) (*El orden de los acontecimientos*, 1996), Emilia Trueba (Suesa, Cantabria, 1959) (*Cabezas*, escultura, c. 1989) (*Rojo Oxido I*, 1984), José Cobo (Santander, 1958) (*Homenaje a Beuys*, escultura, 1985-1986), Manolo Quejido (Sevilla, 1946) (*Los bañistas*, 1998), Mateo Maté (Madrid, 1964) (*Echar raíces I* y *Echar raíces II*, fotografías, 2000), Ángeles Agrela (Úbeda, Jaen, 1966) (*Óscar Cortés*, 2001), Iñaki Larrimbre (Vitoria, 1967) (*Plasticman*, 2002), Santiago Taccetti (Buenos

la mujer en su iconografía[127]. Otras poseen un claro y decidido compromiso social, en concreto, relativo al drama de las pateras y cayucos que tristemente no tiene principio ni fin, siempre a la deriva[128], tan ligado a la constante y salvaje muerte anónima y que occidente no termina de poner fin. Aunque ya citado, otra obra de mágico engarce entre el testimonio y la contemporaneidad es el *Norai* (c. 1984-1987) antropomorfo del escultor Jesús Avecilla (Santander, 1941-1991), silente y dramático en su soledad. El compromiso social, la ironía y crítica, y, finalmente, el triunfo del amor, puede ser el hilo conductor de la tertulia electa. El curioso, irónico y televisivo juego del doble video de Kaoru Katayama (Himeji, Japón, 1966), *Gimnasia de radio* (2003), que tiene lugar al aire libre, en plena naturaleza. La excelente fotografía de Pilar Gómez Cossío (Obeso, Cantabria, 1950) titulada *Blancura* (2004), donde reflexión y sentimiento, realidad y deseo, se dan la mano. El realismo trascendido y comprometido lo tenemos en el retrato fotográfico *Herb I* (2000) de Pierre Gonnord (Cholet, Francia, 1963), el de un marginado de mirada directa y sincera, sin tapujos, cara a cara. Es ese compromiso de un joven Alfredo Jaar (Santiago de Chile, Chile, 1956) que plantea no pensar como artista, sino como ser humano[129], "sugerido" desde su caja de luz *Gold in the morning* (1985), centro minero áureo en Serrapelada (Brasil), crítica a la bestial explotación del ser humano en su servidumbre laboral, firme crítica contra la discriminación social, exceso de realidad. O Vicky Civera (Puerto de Sagunto, Valencia, 1955) en cualquiera de sus obras (*Autorretrato*, 1996; *Voyage*, 2005), una de las grandes artistas españolas de su generación, introversión y contrapunto tierno y amoroso.

Hemos ido de grandes conceptos generales a lo particular. Ahora toca ir de lo particular a ciertas consideraciones generales finales sobre el fundamento de esa particularidad. Y esta sucinta mirada selectiva de la colección del Gobierno de Cantabria nos puede permitir ciertas reflexiones y considerar sus tiempos, los pasados y los por venir. Es evidente que se trata de una colección sumamente calidoscópica y de dispar composición. Puestos unos cimientos recientes de calidad y cosmopolitismo desarrollados en estos postreros años coincidentes con el cambio del milenio, habría hoy que plantearse quizá otras alternativas complementarias. Siempre es deseable trabajarla y ordenarla en su construcción. En una colección pública sin continente, esto es ciertamente difícil y lo normal es que hay que aclararla en su sana y positiva deconstrucción, que es lo que hemos propuesto sintéticamente, como una de las muchas fórmulas posibles. El análisis estético y estilístico de cada artista, de cada obra de un artista, nos ha de llevar a consideraciones de encuentros de las claves de cada cual, en cada gran momento y en su capacidad de evolución, si así fuere, diferenciada de la repetición. No se trata naturalmente de quedarse llanamente en meras e independientes conjeturas formalistas, ya tan superadas. Experiencia y forma, pensamiento y forma, contenido y forma, es un binomio –en singular y en plural- que parece poco cuestionable, lo que equivale a contar siempre y en todo caso con la reflexión del artista, si existiera. De ahí que ensayemos con simples y bien conocidos esquemas de significados menos dogmáticos, más flexibles y abiertos en sus posibilidades. Un artista de referencia y una obra de referencia de ese artista de referencia, es decir, la calidad bajo sus múltiples variantes, te permiten ese trabajo y ese ensayo con mucha más fiabilidad y oportunidad, te da muchas más opciones de adecuación, de versatilidad cualitativa. Veamos un ejemplo ideal, experimental, aunque no tanto: la calidad de una buena pintura de González Sainz me permite hacerla dialogarla con obras de grandes clásicos metafísicos y novoobjetivos –si las tuviéramos-, con un lienzo lorquiano de los treinta de Quirós o con otra de un Dalí de anteguerra. Quirós y Sainz saldrían sobradamente fortalecidos, de forma incuestionable, y su calidad y talento estaría acrecentada. La ruptura cronológica es total, pero la conceptual no tanto, y menos la propiamente procesual. Esa tertulia ya no es

---

Aires, Argentina, 1974) (*Almost Famous*, 2006), Leonel Moura (Lisboa, Portugal, 1948) (*Titanium White*, 1990), Sean Mackaoui (Lausanne, Suiza, 1969) (*Jardín*, 2004).

[127] Laura Torrado (Madrid, 1967) (*Mujer escalera*, 2002), Aino Kannisto (Esppo, Finlandia, 1973) (sin título (*Woman in water*), 2003), Fulvio Mendes (Guimaraes, Portugal, 1978) (sin título, serie *Between*, 2004), además de otras ya citadas.

[128] Dos trabajos videográfios de Olga Adelantado (Valencia, 1970) (*My beginning my end*, 2003) y de Leopoldo Ferrán/Agustina Otero (Irún, Guipúzcoa, 1963 / León, 1960) (*Deriva*, 2001)

[129] Adriana VALDÉS: *JAAR SCL 2006*. Sala de Ate Fundación Telefónica de Chile (Santiago de Chile). Catálogo de exposición de AA.VV. Barcelona, 2006; pp. 48ss.

plana, sino especialmente tridimensional o, mejor, pluridimensional, ya que es necesario añadir el tiempo. Ninguna de esas obras particulares pierde su especificidad, su preciada narratividad; y todos ganan –unas más que otras-, en otras percepciones. Es lo que hemos ido proponiendo en este ensayo. Esta génesis y creatividad de nuevas relaciones artísticas, plásticas o visuales es la que me interesa, aportando novedades que refrescan las distintas realidades, aportando otras realidades, otras miradas, unas explícitas, otras implícitas, muchas por descubrir, ocultas o semiocultas, sin desvelar aún.

Luego, cada obra es ella, *per se*, y lo es asimismo como parte de una estructura flexible, cambiante y creciente, algo propio de una colección de arte moderno y contemporáneo, especialmente de ésta última, sin olvidar naturalmente lo experimental y alternativo, de mayor riesgo porcentual. Todo ello nos indica y señala diferentes caminos, donde cada obra es un elemento de trabajo cuya vida y existencia, cuya lectura, pasa inevitablemente por la habitual compañía de sus compañeras, con el consiguiente enriquecimiento, la afloración de nuevas facetas, en franca transferencia entre ellas y los propios artistas de ideas, reflexiones y contaminaciones, conexiones apriorísticas suaves y claras, o conexiones impensables o más drásticas, más temporales o más atemporales…, donde se articulan los problemas individuales así como generales y de otra índole, en repertorio escasa o nulamente recetario de acuerdo a las nuevas lecturas.

Muchas obras pasadas cobran así una nueva dimensión y lectura; como obras de hoy son tratadas de formas distintas, con desplazamientos[130]. Pasado y presente se funden así hacia un presente y futuro poco pensable en su origen. Es una transmutación plurimensional rica, transferencia sino infinita, nunca estática, transversalidad multifacetada que hace que la calidad de antes y de hoy no las eliminemos. Se trata de un rescate justo en varias direcciones, a veces mero reajuste, cuidando además nuestro talento autonómico, haciéndolo de forma interior y físicamente múltiple.
Este tipo de integración es el que me interesa, integración que pueda hacerse de forma suave, con obras y en ámbitos entre las y los que discurren las luces y obscuridades, es decir, en el discreto elogio de las sombras[131]. Es ese universo de sombras el que me interesa, que nunca es negritud y oscuridad, sí inteligente suavidad, tan cerca de los postulados humanistas del Navarro Baldeweg, multidireccional. Por tal razón, el formidable y emblemático políptico de las manos recientemente adquirido nos es particularmente útil para terminar definiendo su inteligente transversalidad, para llegar a un lugar central donde se pueda *estar*[132], parafraseándole, que no sea un simple momento de paso.
La suave transmutación y oblicuidad nos podrá desvelar otras reflexiones, sin prepotencias dogmáticas, ni fardos anteriores que desvirtúen las distintas posibilidades. Llegar a ese punto de abstracción, no es fácil, siendo deseable quedarse con la mente en blanco, por un instante, tal como nos suele suceder a la hora de contemplar la crepitación de unas llamas, a la hora de observar la curiosa vida de un humo limpio que asciende trascendente... Llama mágica y ceremonial, trascendente, la del pebetero de Vicario, quemando el carboncillo e incienso, la expulsión mágica del humo y su total expansión olorosa que impregna toda la estancia en donde está ubicado. La obra, sin todos estos ingredientes, no es tal, porque le faltan elementos, porque carece de esa unidad de intención plástica, visual y artística. Como es la misma acción del encendido de ese carbón e incienso, las manos que lo hacen y que actúan sobre esas otras manos. Y ya son ocho, al menos, las que intervienen: las del artista que las piensan, las del operario que las funden, las del propietario que las encienden y las suyas propias. Hay un rico entrecruzamiento direccional que se mezcla con la muy particular y curiosa forma física de aflorar el humo del incienso por los orificios del pebetero, vertical y plano, que se retuerce en los extremos en forma de espirales, fundiéndose con la atmósfera en su postrera acción de expansión flotante y olorosa. Si ya la propia fisicidad del pebetero es especialmente transversal, lo es en cuanto a sus conceptos, contenidos y continentes, cuerpo y alma, y en sus consecuencias.

---

[130] *Cfr.* de Rosalind KRAUSS: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2002.
[131] Junichirö TANIZAKI: *El elogio de la sombra*. Siruela. Madrid, 1994.
[132] Juan NAVARRO BALDEWEG, *op. cit.*, pp. 55-56.

Como es la admiración, verdadero disfrute y placer, que me produce la contemplación del gran lienzo de Vicky Civera titulado *Voyage* (2005), artista siempre intensa y enigmática en su intimidad y autenticidad. Es bueno imaginar que nuestras dos pupilas se tornan grandes contrapuntos, extraordinarios datos transversales en la propia obra, identificándose con las dos grandes pupilas del lienzo que no salen de su asombro, acompañando al tierno éxtasis de los dos amantes rendidos. Es un lienzo eterno y última obra incorporada a la colección que hoy resume perfectamente este ensayo, en su construcción, concepto, ingravidez y diálogo posible de elementos presuntamente imposibles, nuevo e inteligente alegato: *Haz el amor y no la guerra.*

SCR / 29 de enero d 2007

DOCUMENTO XII

MAS | PROGRAMA JOVEN COMISARIADO 2012

El Espacio**M**e**BAS**, como ya es sabido, es un ámbito de ensayo e investigación expositivo, orientado al apoyo de jóvenes artistas y a artistas de nueva generación, con algún muy ocasional proyecto de ensayo de arte moderno. Íntimamente vinculado a casi todos los proyectos expositivos de este espacio, ha sido también el hecho de fomentar la directa participación de nuevas generaciones de críticos y comisarios de arte, encargándoles los textos críticos de los trabajos editoriales que siempre han acompañado a las exposiciones del Espacio**M**e**BAS** (Amaia Barredo, Lidia Gil, Raúl Hevia, María Ruiz, Berta Jayo/Eduard Estruch, Roberto del Río, Carmen Quijano, Javier Hontoria…). Un paso más allá en este sentido, es crear un nuevo foro de trabajo para que estas nuevas generaciones de críticos y comisarios de arte, puedan comisariar nuevos proyectos expositivos, tal como se anotó en la inauguración de dicho ámbito como uno de los importantes objetivos de dicho ámbito, idea y proyecto creado y desarrollado por el MAS con el apoyo económico de la Fundación Santander Creativa y la Consejería de Educación Cultura y Deporte.
El Joven Programa de Comisariado del MAS, inicialmente contará con la selección de una a tres propuestas anuales a desarrollar durante el primer semestre de 2012 y, en general, durante el primer semestre de cada año. Los interesados pueden presentar sus proyectos expositivos hasta el 30 de diciembre de 2011, acompañándolos con un dossier en el que se justifique y detalle tanto el contenido como la partida presupuestaria del proyecto en su totalidad -tanto técnico como presupuestario-. Los informes presentados serán estudiados por tres profesionales, teniendo los comisarios elegidos con sus correspondientes proyectos tres meses para la ejecución del proyecto a partir del momento en que se les haya comunicado.

Programa *Joven Comisariado del MAS 2012* / Bases

1. El MAS ha creado el Programa *Joven Comisariado 2012*, pudiendo ser financiado en todo o en parte por fundaciones, instituciones y empresas externas. El programa contará con el apoyo de financiación de la Fundación Santander Creativa.
2. El Programa *Joven Comisariado 2012* consiste en la realización y presentación de proyectos de exposiciones temporales de jóvenes artistas por jóvenes comisarios, a desarrollar en el Espacio**Me**BAS (Planta 1 del MAS) en el primer semestre de cada año (de uno a tres proyectos posibles).
3. El MAS dirigirá tanto el Programa *Joven Comisariado 2012*, donde recalarán los proyectos presentados, como los proyectos aprobados para su realización.
4. Plazo límite de presentación de proyectos: 30 de diciembre de 2011.
5. La partida presupuestaria para el desarrollo completo de cada proyecto, en su totalidad, no será superior a 3.000 € (se valorará también la posible financiación externa proyectada, en todo o en parte).
6. Cada comisario solamente podrá presentar un único proyecto.
7. El MAS podrá apoyar la producción del proyecto y/o producción de obra del mismo si técnicamente es factible (se valorará la posible financiación externa que se plantee); en estos casos, una de las obras de la exposición -acordada entre el MAS y el artista- podrá pasar a formar parte de los fondos de la institución.
8. El trabajo editorial (desplegable de 550x160mm. plegado a 110x160mm.) con una tirada de 1.500 ejemplares así como la imagen corporativa del espacio serán los utilizados en el Espacio**Me**BAS, también diseñados por el artista y/o comisario (contemplándose asimismo, por ejemplo, la invitación en formato americano de tirada 2.800 ejemplares).
9. Los dossieres presentados deben incluir el desarrollo detallado del proyecto, su concepto y definición, planteamiento general y de detalle, etc., así como todas y cada una de las partidas presupuestarias inherentes a un proyecto expositivo; a solicitud de quien lo precise, el MAS facilitará planos de la sala así como otros datos de interés para la preparación y/o desarrollo del proyecto (museo@ayto-santander.es).
10. Los proyectos serán evaluados por una comisión de profesionales que tendrán en cuenta su interés, contenido, calidad artística, desarrollo, presupuesto, etc., comisión que elegirá él o los proyectos a desarrollar y elevará la propuesta al MAS, reservándose –comisión y/o MAS- la posibilidad de dejarlo desierto en razón de contenidos, calidad, oportunidad, realización y presupuesto.
11. Los proyectos serán enviados por correo postal y/o electrónico –siempre que no supere los 7 MB- a las siguientes direcciones:
    - MAS Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria. Departamento de Exposiciones Temporales del MAS. C/ Rubio, 6. 399001 SANTANDER –CANTABRIA (España).
    - museo@ayto-santander.es

El programa Joven Comisariado del MAS 2012 contará con el apoyo de financiación de la Fundación Santander Creativa. Los interesados pueden descargar las bases de la convocatoria en el archivo adjunto, en la página de Facebook del MAS www.facebook.com/museoMASsantander, o bien solicitarla por correo electrónico al MAS, pudiendo dirigir las propuestas al, museo@ayto-santander.es

DOCUMENTO XIII

COLECCIONISMO DE ARTE CONTEMPORÁNEO PÚBLICO Y PRIVADO

Salvador Carretero Rebés
(MAS, Santander, Mesa Redonda AGACC,
14 de mayo de 2011)

Ponentes:

1. Fernando Huici ("Valoración crítica del coleccionismo en España").

2. Jaime Sordo ("Valoración crítica del coleccionismo privado y planteamiento de la colección Los Bragales").
3. José María Lafuente ("Valoración crítica del coleccionismo privado y planteamiento de su colección").
4. Salvador Carretero ("Valoración crítica del coleccionismo institucional y nuevo planteamiento de la colección del MAS").

Moderadora: Marta Mantecón.

"El comienzo de una colección"

0. Agradezco a la AGACC (Asociación de Galerías de Arte Contemporáneo de Cantabria) y, en concreto, a Juan Silió esta invitación y, a la vez, soy anfitrión de la misma: es algo un poco raro, pero es. De otro lado, la iniciativa es buena: no deja de sacar fuera de su galería algo que él ha venido haciendo en años anteriores…

"Valoración crítica
del coleccionismo institucional <contemporáneo>
y nuevo planteamiento de la colección del MAS"

1. Antes de nada, deseo puntualizar algunas cosas referente al enunciado propuesto por la organización o la moderadora:

   - Interpreto que al decir "del coleccionismo institucional (contemporáneo)" se habla de Cantabria, tanto de instituciones públicas como privadas (UC, CASYC, Parlamento, Consejería de Cultura, Cámara de Comercio, Fundación M. Botín).

   - Hablar del de España, Europa o del mundo, sería muy prolijo y creo que ahora no es el momento, ni tiempo hay.

   - Referente al "Nuevo planteamiento de la colección del MAS", entiendo que debe de referirse a la nueva exhibición de la colección permanente, a TRAVESÍA, y que no a un nuevo planteamiento del hecho de coleccionar del MAS (ya que en este sentido, son ya muchos años trabajando esto, no es flor de un día: el tiempo dedicado es mayor a un tiempo de mayoría de edad, más de 18 años) y tampoco a un nuevo planteamiento de exposición de la colección permanente, por cuanto hay ya precedentes poderosos (¿Sin Límites? 2003) que ya evidencian dicho aspecto, amén de otras apuestas anteriores, siempre hablando de los criterios con que trabaja el MAS desde hace ya tiempo, y su compromiso.

   - Aquí ya saco a colación dos aspectos importantes, como son el tiempo de coleccionar y el tiempo de su exhibición en un espacio físico, que es sumamente importante (contemplo sin duda el MONTAJE, que es tan sumamente importante o fundamental: cuantas obras o colecciones se echan a perder por no saber presentarlas).

2. Preguntas ingenuas: ¿por qué va la gente a los museos y galerías, a las exposiciones?, ¿por qué miran las piezas, las obras expuestas?, ¿en qué parte de su memoria guardan después las obras contempladas: bien junto a sus recuerdos de sus vistas espectaculares o en otro lugar diferente? O ¿es que existe la esperanza de dar con algún secreto, o de ser sorprendidos, secreto de la vida? Bla, bla, bla.

3. Bien. Sin divagar, voy a tratar de ir al grano, con datos e ideas sumamente telegrafiadas que intenten resumir el trabajo del MAS de casi 20 años, porque creo que es interesante llegar al coloquio.

4. Hablar de la colección del MAS supone un muy interesante testimonio profesional y técnico, museológico y museográfico, museístico, sobre la EVOLUCIÓN de un MUSEO PERIFÉRICO en el entramado museístico español, como caso totalmente atípico, evolución que viene produciéndose de casi 19 años a esta parte con continuidad. El hecho de que el MAS haya cambiado de nombre –de MBAS a MAS-, como ya todos

sabemos, es consecuencia precisa de este hecho, por contenido de colección unido al de sus actividades.

5. Y es que lo más importante del MAS, como de cualquier MUSEO (diferente de CENTRO), el fundamental objetivo de todo museo es precisamente el de HACER COLECCIÓN (el MUSAC o el MACRO son MUSEOS y no centros en orden precisamente a estos conceptos y criterios de trabajo, entre otras razones). Y hacer colección posee un componente personal evidente, ya sea pública o ya privada. En el caso de la pública, siempre tienes que pensar en hipotecas públicas conceptuales a la hora de su desarrollo, siempre bajo parámetros y CRITERIOS DE CALIDAD, al que hay que unir el de oportunidad, al margen de modas, de artistas de moda, de artistas ganadores de concursos, etc., etc. La colección institucional, pública o privada, siempre es espectadora de lujo de estas situaciones, y siempre ha de trabajar con criterios profesionales y de calidad irrenunciables.

6. Referente a la colección del MAS, cito algunos datos:

   - La colección del MAS es más que centenaria, y surge al amparo y dependencia de las Bibliotecas; ¡desde 1908!, no tuvo una cabeza profesional hasta FZP (1979-1982) como conservador interino y hasta mi llegada en 1990 por concurso-oposición libre; con esto quiero decir que el vaivén de la denominada colección ha sido poderoso, sin continuidad, sin profesionalidad, sin criterio, sin proyecto.

   - Estudiada la situación en 1990, advertí varias cuestiones:

     - Hasta 1990:

       - El número de obras en propiedad superaba en poco las 800 piezas, siempre exclusivamente de pintura, grabado y escultura, así como algunos dibujos.
       - La descentralización era total y era tal, que el resto de arte español y, menos, internacional, no existía. Por dar un dato, sólo había una única obra de un artista extranjero: una excelente pintura de Sherin.
       - El museo y su colección estaba totalmente escindida del resto de España y del mundo: era una “pequeña aldea gala regionalista”.
       - Gracias al trabajo de FZP entre 1979 y 1982, la sección de arte clásico y bellas artes ya comenzaba a ser testimonial. FZP se encargó de incorporar obra de casi todos los artistas cántabros en activo de interés en esos momentos. Esos cuatro años ya supusieron un avance importante en cuanto a números y proporcionalidades, excepto en una cuestión: todo o casi todo era local o regional; algunas cosas eran de carácter nacional, cercanas a la excepcionalidad por su número y lo internacional era totalmente excepcional. Ya era muchísimo lo que se estaba realizando y en condiciones heroicas, a veces teñidas de sorprendentes incomprensiones, críticas injustas. Siempre y en todo caso, fue un trabajo excelente en un momento, tiempo y espacio de transición claves, magnífica valoración que se puede hacer en otro momento y que en varias ocasiones ya se ha hecho pública.

     - Desde 1990, los criterios de desarrollo y crecimiento ya varían totalmente, entre otras cosas, porque se cuenta con un factor fundamental: la continuidad.

       * Criterios de trabajo aplicados en ello y ya muy conocidos, son: la descentralización, la transversalidad, la atemporalidad, el hecho de incorporar obras de la década de los 90 y, fundamentalmente, del nuevo milenio. PUNTO. Siempre, SIEMPRE, unido al trabajo de las exposiciones temporales del MAS, porque casi en su 100%, las obras que se incorporan en propiedad son de artistas que han expuesto y exponen en el MAS (En este sentido, recuerdo que las exposiciones del MAS son producciones propias, casi nunca o escasamente itinerancias).

* En este sentido, los datos son definitivos: de las 210 exposiciones temporales organizadas, casi 150 son de arte contemporáneo (núcleo fundamental desde donde se nutre la colección del MAS) (casi medio centenar de arte moderno y el resto de bellas artes o clásico).
* Para ello, y como siempre, estar al día, por medio de viajes, asistencia a ferias nacionales e internacionales o, en su caso, bienales, etc., etc., es fundamental, amén de las fuentes habituales de estudio, archivo y documentación. El entramado artístico actual nacional e internacional es tan sumamente grande, interesante y rico que como estés un poco de tiempo desligado de ello –con 6 meses ya se nota-, te cuesta mucho volver a ponerte al día.
* Las consecuencias de este trabajo, como ya sabéis, son varias:

- Cambio de nomenclatura como consecuencia lógica y evidente de este trabajo de años (las cosas no son consecuencia de la noche a la mañana);
- Las colecciones presentadas: ¿Sin Límites? de 2003 ya fue toda una declaración pública de tal apuesta, con precedentes expositivos anteriores que funcionaron excelentemente bien y que fueron todas socialmente asumidas con inteligente naturalidad. La última presentación pública de la colección titulada "TRAVESÍA" es otra evidencia y aquí está arriba, una selección de selecciones, con su intencionalidad y datos, producto del hecho de HACER COLECCIÓN.

- Del DESECHO, sólo comentar que todos los museos poseemos un puñado de piezas que no son arte y que más valdría subastar con fines sociales para desprenderse de ellas. En el caso del MAS, como no ha habido profesionalidad durante muchos años, esta "sección" es bastante importante porcentualmente, pero prefiero dejarlo en la anécdota, crónica e histórica. Como de momento la ley no permite esas subastas u otro sistema para desprenderse de ellas, tendremos que seguir cargando con este yugo. En el caso del MAS esta sección maldita asciende a unas 200 piezas.

- La personalidad de cualquier colección la da precisamente cada persona. Todas son personales, incluidas las públicas. Pero las institucionales, a diferencia de las privadas, han de estar sujetas a una hipoteca pública y social absolutas. Quien la esté construyendo no ha de perder de vista jamás este aspecto, de acuerdo a la herencia, al presente y a su futuro.

- Luego, el MAS, ya está embarcado en esta exacta dinámica de trabajo, sobre un sustrato de MEMORIA, trabajar en el rabioso presente y siempre mirando ya en el nuevo milenio, apostando, con el riesgo que lleva consigo, por los nuevas generaciones, y, nuevamente siempre, bajo criterios de calidad.

7. Actualmente estoy trabajando en un ensayo sobre la obra de Nicola Costantino que hemos comprado hace poco y que hemos "enfrentado" al Goya. El retablo ya lo conocía, pero hube de volver a mirar lo ya mirado, parafraseando a Norman BRYSON en su *Looking at the Overlooked* ("Mirar lo ya mirado"). Allí, en ese ensayo sobre la pieza de Costantino, estoy trabajando alrededor de una idea sobre la espiritualidad laica y que tanto abunda en el arte de siempre.

8. Como se podrá ver enseguida, la obra era importante que se incorporara a la colección, de acuerdo al contexto de la misma, de acuerdo a una sección que llevamos trabajando desde hace tiempo dedicada precisamente a la condición femenina.

9. Para su adquisición, como las demás piezas, el primer golpe de vista es definitivo, como casi siempre. Cada vez que accedes a un ámbito, el que sea, en décimas de segundo sabes y percibes si hay calidad y/o interés referente a lo expuesto. Después, retomas la

mirada para encajar más el asunto en su contexto, pero más que nada, para el disfrute subsiguiente.

10. Luego, hay dos acciones inmediatas, paralelas y simultáneas que provocan que una pieza ha de incorporarse a una colección, siempre movidos, insisto, por criterios de calidad, con una subsiguiente tercera: la primera, la de su calidad e interés; la segunda la de su contextualización coherente en la colección; y la tercera la de su posibilidad-oportunidad.

11. Y el MAS, en su pequeño espacio y nivel, pero intenso, vuelve a ubicarse en ese ámbito de ruptura que se suele dar en la periferia: los asuntos desarrollados en la periferia, lo periférico, sigue rompiendo ciertos moldes. Al principio y al final, son precisamente estos asuntos periféricos los que construyen el arte, los que alientan la experimentación artística, los que mantienen viva la frescura de la creatividad plástica, y los que, finalmente, con sus actitudes, configuran esa hermosa y siempre enigmática construcción de la memoria plástica.

12. Sobre TRAVESÍA. Evidencia del trabajo de años del MAS, construyendo RELATOS Y MICRORELATOS, con datos numéricos.

13. Para terminar, y sobre cuestiones que al menos en esta casa no se pierden de vista, soy de los que pienso que estamos en la *Era de las MICRO-UTOPÍAS* (estando con Juan Antonio Ramírez): creación artística como laboratorio de soluciones, despojando de retórica a las obras, despojándolas de su pretenciosidad moralizante del viejo arte macro-utópico (Documenta, Basel). Cuestiones divisionistas, de detalle, consecuencia de la globalización, el multicultiralismo, el interculturalismo. Finalizo con esta cuña, porque entiendo que lo interesante está en el debate o el diálogo.

14. HACER COLECCIÓN en el MAS significa:

    - Formar colección, seleccionar, tomar partido, aceptar los riesgos.
    - Mostrar una particular visión de un tiempo y ofrecer esa visión a un público para que se interprete.
    - Incesante lectura y relectura de una historia, de una memoria.
    - Actividad corporativa o individual ligada a sus protagonistas, como forma de comprometerse con el arte, ofreciendo un determinado panorama al mundo, a una porción social.

15. Nos centramos, naturalmente, en el coleccionismo de arte contemporáneo, diferenciado, claro está, en este caso, del arte emergente y/o experimental, que tiene otro recorrido. Y la pregunta inmediata es ¿Qué es lo que se puede coleccionar? ¿Qué es lo susceptible de ser coleccionado? ¿Cómo coleccionar? Preguntas que también van a remolque referente a la situación del arte contemporáneo y actual en el mundo, en Europa, en España...

    - Es necesario saber si el artista va a remolque o no de la ciencia y el mundo (antes siempre iba por delante).
    - A pesar de ello, el artista plantea las preguntas que todos nos hacemos o, incluso, intenta darles otra perspectiva a esas preguntas que todos nos hacemos.
    - Es necesario saber que el artista ha vuelto los ojos a la narrativa, cuando la había odiado.
    - Es necesario saber que el artista fluctúa, por lo tanto, entre la ficción y la realidad (la FOTOGRAFÍA, como paradigma de realismo y su gran mentira... Nancy Burson, Philip-Lorca diCordia y, sobre todo, Joan Fontcuberta o el “artista falsificador”: “La isla de los vascos” en *Artium*, en 2003).
    - Y es necesario saber y conocer, en definitiva, sobre la persistente presunta crisis artística en la que nos encontramos y que, naturalmente, incide de forma poderosa en el coleccionismo, de quien sea. De la crisis, hablaremos más adelante.

- Pero siempre hay un *RESTO* (Ángel González), si bien, no vale todo. Hay calidades, interés.... NO vale todo. Como tampoco valen ciertos parámetros prehistóricos que todavía persisten con cicatería... (formatos, lenguajes...).

16. Colección, coleccionismo, mercado e información.

- Modelo anglosajón: arte y espectáculo.
- Modelo mediterráneo.
- Virtudes y defectos.
- Formación e información:
    - La manipulación mediática: "El País" y Margaret Marley Modlin (¡última página!).
    - Las conexiones mediáticas del mercado.
    - El poder institucional.
- Faes: mercado, neoliberalismo.
- Contradicciones estupefactas:
    - Bienal de Venecia y el Pabellón de España de Santiago Serrano ("España" tapada por chapapote, muro para WC y almacén, entrada posterior con vigilantes, interior con desperdicios y pintado de negro, mujer sin papeles contratada con capirote y castigada de espaldas).
    - Bienales de Valencia.
- Roger Scruton: contra la trivialización y banalización hacia su trascendencia.

17. Conocimiento de la situación para asumir riesgos de coleccionismo:

- Crisis artística.
- Andy Warhol, 1963, Box Brillo.
- Duchamp y Switers.
- Globalización, multiculturalismo, interculturalismo y mestizaje; áura o no áura.
- La *Era de las MICRO-UTOPÍAS* (Juan Antonio Ramírez): creación artística como laboratorio de soluciones, despojando de retórica a las obras, despojándolas de su pretenciosidad moralizante del viejo arte macro-utópico (Documenta, Basel). Cuestiones divisionistas, de detalle, consecuencia de la globalización, el multicultiralismo, el interculturalismo.
- Arte micropolítico: estrategias, lenguajes, temas... PRESUPONER QUE CADA VIVENCIA O SENTIMIENTO INDIVIDUAL CONSTITUYE ALGO MÁS QUE UN CASO CONCRETO EN UNA PROBLEMÁTICA GENERAL.

11 Situación compleja y caleidoscópica:

- Evidencia la impostura y el intrusismo (los "Art consulting").
- Evidencia la profesionalidad de las actuaciones.
- Evidencia la calidad por el buen coleccionismo en España:
    - Coleccionismo institucional:
        . Fundación "la Caixa".
        . MNCARS.
        . Centros de arte contemporáneo (el ej. Francés).
        . Centros europeos.
    - Coleccionismo particular: crecimiento.

DOCUMENTO XIV

UN EJEMPLO DE FICCIÓN
Actualizado 14-02-2009 17:16 CET

Madrid.- Sandra Gamarra es un claro ejemplo de lo que se entiende por artista joven latinoamericano. Nacida en Lima en 1972, ha expuesto en América y Europa, museos como el MOMA de Nueva York han comprado obra suya y va a representar a Perú en la próxima Bienal de Venecia.

Ella asume con humor la etiqueta. "Lo de artista joven lo vengo cargando desde hace 10 años. Al principio me molestaba, pero ahora, con 36, mira, está bien seguir siendo artista joven".

¿Y emergente? "Mientras no sea en emergencia...", bromea en una entrevista con Efe en su estudio en Madrid, donde está asentada.

Pero, con obra en tres de las galerías que participan hasta este lunes en la Feria de Arte Contemporáneo de Madrid, ARCO, el suyo comienza a ser un nombre consolidado.

"En Perú tuve una educación muy tradicional en arte. De hecho, me he educado como pintora", explica y relata cómo, ante la falta en Lima de museos de arte contemporáneo, "la única forma" de acercarse a ese imaginario eran los catálogos que llegaban de Europa y EEUU.

Gamarra comenzó pintando las imágenes que aparecían en esas publicaciones para, a través de la pintura, convertirlos de nuevo en "objetos únicos".

"Y eso en los 90, cuando se había declarado ya la muerte de la pintura. Entonces, yo la resucitaba, era una especie de pequeña venganza, y volvía todo pintura, la instalación, el vídeo...", dice.

Con el imaginario del mundo del arte como inspiración -"hay tanta contaminación de imágenes que a veces siento que contribuyo a su reciclaje"-, Gamarra comenzó a articular su producción en torno a un museo inventado, el LiMac o Museo de Arte Contemporáneo de Lima.

"Es una mentira de museo, tiene página web, tiene souvenirs, tiene catálogo, pero es una mentira de museo", explica.

Gamarra lo "inauguró" en 2002, un poco para denunciar que faltaba una institución así en Lima pero también "para saber qué sucedía" si, al igual que a Perú llegan catálogos de museos europeos, desde Lima "sale un catálogo hacia Europa".

"Lo más bonito del proyecto fue la ficción que se creó. Hay gente que me dice sí, sí. El museo es maravilloso, yo he estado allí. De repente me escriben al museo para pedirme información de artistas o me escriben para intercambiar exposiciones y, claro, ése es el momento en el que tengo que descubrir la mentira", relata.

"Lo más gordo que sucedió fue que una vez una aerolínea me pidió el programa del año, porque las revistas de viajes generalmente te ponen los museos que pueden visitarse. Pero claro, dije, yo no puedo perder a cuatro turistas en Lima", añade entre risas.

Alrededor de ese proyecto Gamarra comenzó a articular su producción creando, a través de apropiaciones

DOCUMENTO XV

Rosa Olivares: *Museo y Centros de Arte Contemporáneo de España*,
Ediciones Exit. Madrid, 2011
"MAS Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria" (pp. 94-97).

"El origen del MAS se inscribe dentro del nacimiento a principios del siglo XX de toda una red de museos de bellas artes cuyo destino era integrar, recoger, organizar y conservar el patrimonio cultural y artístico de cada zona, región o provincia. Y su actual evolución define la voluntad y el esfuerzo de un museo provincial por estar al día y por su continua modernización estructural, de contenido y de funcionamiento.
Esta tipología de los museos de bellas artes es el núcleo del que después se generaran los museos de arte moderno y contemporáneo. Su valor hoy en día no es completamente reconocido, cuando realmente han sido los que han preservado la historia cultural del país. En ellos las colecciones son plurales y contienen desde arqueología, textiles, pintura, artesanía y cualquier otra tipología plástica que en su momento fuese considerada con valor patrimonial. Con el paso del tiempo se han ido limpiando sus colecciones, cediendo a entidades más adecuadas (especialmente las de artes populares o arqueología) parte de sus colecciones y centrándose cada vez más en pintura, escultura y dibujo. Y esto con la llegada de la modernidad sorprendió a un país atávico y sin apenas estructuras artísticas y culturales. En esta amplia categoría de museo de bellas artes se puede incluir, en principio, el Museo de Santander, si bien es cierto que con el esfuerzo de sus últimos dos directores (Fernando Zamanillo y el actual, Salvador Carretero) su modernización, la ampliación de su sede, la renovación de sus colecciones y actividades e incluso su propio nombre han sido metas paulatinamente luchadas y logradas. Y esto en un ambiente negativo con respecto a este tipo de museos y con unos presupuestos mínimos.
Fundado en 1907, inaugurado en 1908 y situado desde 1923 en el edificio que iba a ser la Biblioteca Municipal (obra de Leonardo Rucabado), de carácter historicista y ecléctico, y en el que todavía sigue ubicándose, forma sus iniciales colecciones con donaciones de diferente procedencia, siendo en 1941 reorganizado interiormente y quedando en esta sede exclusivamente las colecciones de Bellas Artes. Entre 1947 y 1948 aún se especializan más sus fondos reduciéndose exclusivamente a la pintura y escultura entre los siglos XVI y XX. Una nueva reestructuración de la colección se llevaría a cabo siendo director Fernando Zamanillo, en 1979.

En 1990 es nombrado director Salvador Carretero, quien se establece unos objetivos de actualización y renovación del museo que se inician por el propio edificio que es rehabilitado y más recientemente ampliado, a todas luces insuficiente, pasando por la actualización de la colección y que debe finalizar con la propia denominación del museo, que se convirtió en 2011 en Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, y la firma de un consorcio entre el actual propietario (el Ayuntamiento de Santander) y la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria que dotaría de un mayor presupuesto y capacidad al museo.
En cuanto a sus colecciones, muy dispares en número, calidad e interés, cuenta con un total de 2.800 piezas, de las que 1.250 son de arte moderno (desde Goya, Romero de Torres, Solana o Iturrino hasta María Blanchard, Joan Miró o Jorge Oteiza entre otros); 1.550 obras entran dentro del apartado de arte contemporáneo, y aquí se puede pensar en nombres locales, nacionales e incluso alguno internacional, del panorama contemporáneo más actual (Hamish Fulton, Roland Fischer, Luis González Palma, Cristina García Rodero, Carmen Calvo, Luis Gordillo, Pierre Gonnord...). Esta colección cuyo origen está en la fundación del museo se ha visto incrementada por sucesivas

adquisiciones del propio Museo y por la Colección Norte de la Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria.
La actitud de sus directores ha sido esencial para la renovación y el creciente interés de un museo que estaba abocado a una lenta y silenciosa ralentización, cambiando su realidad por un futuro mucho más activo y adecuado a la realidad del arte actual, lo que se demuestra en las sucesivas exposiciones temporales que viene programando, tanto individuales como colectivas con jóvenes artistas y con los fondos de la colección en diferentes presentaciones que activan y mueven unos fondos que no pueden estar permanentemente expuestos por falta de espacio" (Rosa Olivares).

DOCUMENTO XVI

Texto inédito de Javier Ávila
(Crítico de arte, comisario de exposiciones).

MAS es más.

La concepción del Museo como simple contenedor de patrimonio se ha quedado obsoleta, el origen de esta idea museográfica, cuyo origen se remonta a los gabinetes de maravillas y rarezas en las que el criterio era más el deseo de acumulación de piezas que despertasen la curiosidad o el interés por la evocación exótica que la conformación de lo que hoy concretamos como discurso narrativo, ya no es posible. La evolución social y la democratización del acceso a la cultura y el conocimiento, hacen necesario la redefinición de las funciones de los centros expositivos, adaptándose y atendiendo a las demandas de una variedad de públicos con intereses diversos.
El proceso de transición política acaecido en nuestro país, tras cuarenta años de dictadura, abren la perspectiva social en su mirada al mundo, ante ese nuevo estado de las cosas, la proliferación de Museos y Centros de Arte por toda nuestra geografía atiende a una necesidad de normalización iniciada en un panorama prácticamente inexistente en lo referente a la profesionalización de los agentes culturales, información, coleccionismo, galerías de arte, tradición expositiva, todo un sector que en esos momentos está por hacer.
El caso que nos ocupa del Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander, evolución lógica y necesaria de su antecedente el denominado en su día Museo de Bellas Artes, cambio de nomenclatura en absoluto gratuito pues supone toda una declaración de intenciones de lo que se pretende el Museo sea en un futuro, es un ejemplo de este proceso de normalización basado en la lectura e interpretación de los cambios sociales de los que hemos sido testigos, en un intento de atender esas nuevas necesidades, en una obligación de la institución de no quedar anclada, de no situarse al margen de la sociedad a la que se debe.
Creado sobre una colección repleta de limitaciones, con alguna obra relevante y con más sombras que luces en sus posibilidades discursivas, la encrucijada a la que se enfrenta desde un principio es la de convertirse en un espacio adormecido y de un interés de corto recorrido, o buscar caminos para un desarrollo y un crecimiento de su oferta, un camino para escribir una memoria de los acontecimientos, entendiendo la cultura como una generación de signos que posibilitan entender a la sociedad que los imprime, entendiendo la cultura como la construcción de la memoria colectiva en la que el ciudadano se siente retratado, una memoria en la que encontrarnos identificados.
Ante esta circunstancia, intentar un crecimiento de la colección centrándose en períodos históricos se hace inviable ante lo inaccesible de la oferta y coste económico de este tipo de obras. Desechada pues esta vía de trabajo, la decisión se centra en mirar al presente para construir un futuro, eso hace inevitable volver la mirada hacia lo contemporáneo, hacia nuestro propio momento para desde ahí darle forma a la narración de la colección.
Analizando las obras germinales, considero adecuado situar como pieza de arranque el *Retrato de Fernando VII* de Francisco de Goya, aunque la colección cuenta con obras anteriores como el *San Miguel Arcángel* atribuido a Francisco de Pacheco o algunas pinturas anónimas del Siglo XVII, es sin duda este cuadro una de las piedras angulares, de hecho la nueva denominación como Museo de Arte Moderno y Contemporáneo apoya esta tesis desde la pintura del artista aragonés, localizada en el arranque de la propia modernidad entendida como

tal, un modo de hacer convertido en centro referencial de los Siglos posteriores y que servirá de arranque para las nuevas lecturas propuestas más tarde.
En un recorrido cronológico iremos encontrando ejemplos más o menos significativos de autores cántabros como los casos de Agustín de Riancho con paisajes como *El río en otoño o La Cajigona*, el cuadro titulado *Dama en un jardín* de Eduardo Rosales, el óleo *Tristán e Iseo* de Rogelio de Egusquiza o el maravilloso *Desnudo* salido de los pinceles de Francisco Iturrino así como la magnífica composición *Tablao Flamenco* del mismo autor, todas ellas obras estilísticamente localizadas en la estética del XIX y que van anunciando las nuevas propuestas que surgirán a lo largo del siguiente siglo. Es fácil de observar el carácter regionalista de la mayoría de los ejemplos nombrados y que esbozan de forma excesivamente fragmentada la situación artística del momento.
Este mismo estado de las cosas se repite al intentarnos adentrarnos en las convulsas primeras décadas en las que se producen las llamadas Vanguardias Artísticas que desde luego rompen con los valores estéticos decimonónicos y con la unidad de pensamiento filosófico e ideales políticos desde una posición unitaria fruto de la idea de Revolución que ha dominado durante todo este período. La ruptura de esa concepción unitaria posibilita la coincidencia en el tiempo de formas creativas tan distantes intelectual como formalmente. Décadas convulsas a nivel artístico en las que van a intervenir como protagonistas algunos creadores de la región, destacando por encima de todos los casos de María Blanchard y Pancho Cossío, autores de los que el Museo posee varias piezas significativas. Junto a ellos autores como Miró, Gutiérrez Solana, Cristino Mallo, Manolo Hugué o Jorge Oteiza, en cualquier caso piezas menores que hacen difícil consolidar un discurso historiográfico sólido.
Esto lo volvemos a encontrar conforme vayamos avanzando por etapas posteriores del propio siglo XX, en las que las firmas de artistas como Navarro Baldeweg, Carlos Sansegundo, Enrique Gran o Eduardo Sanz continúan estableciendo anclajes con la actualidad artística de su momento, con ejemplos importantes de todos ellos, pero que continúa presentando una colección con demasiados vacíos como para permitir una referencialidad y una lectura crítica de la sociedad que genera nuestro panorama cultural.
Esta breve descripción trata de situar el punto de partida en el recorrido del Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander, dejando al descubierto las limitaciones patrimoniales que dificultan en un principio otorgar una base suficiente como para no observar la necesidad de búsqueda de otras posibilidades discursivas, siendo evidente las carencias que interrumpen la narración y el carácter eminentemente local o regional de los autores, imposibilitando la concreción y situación de estos artistas en su particulares panoramas históricos, tanto a nivel nacional como internacional. Es esta obviedad la que empuja al Museo a iniciar un camino evolutivo que permita ampliar los horizontes de investigación.
Observando las programaciones ofrecidas en estos últimos años, pienso que hay decisiones y circunstancias muy concretas que permiten hacer una lectura de lo ocurrido y que explican de los pasos dados por la propia Institución Museística que le ha permitido llegar hasta la actualidad como un espacio vivo, dotado de recorrido, momentos que intentaré analizar pero que creo se pueden aunar en una idea fundamental que no es otra que la transversalidad en el análisis de la Historia y la presentación de la misma, posicionamiento que permite la ruptura de la tradición historiográfica lineal y tautológica, que permite girar los ritmos y los cambios de dirección, mirar al pasado para avanzar en el futuro como modo de entendernos a nosotros mismos.
La primera estrategia fundamental es central la investigación en los creadores contemporáneos y actuales, ampliando el campo de lo local, de manera que una generación de artistas localizados fundamentalmente en la década de los Ochenta del pasado siglo y que iniciaban una expansión más allá de nuestras fronteras, conquistando un panorama hasta esos momentos vedados a nuestra producción artística por una situación política y cultural que comienza tímidamente un camino de apertura e internacionalización, una generación con nombres fundamentales como Juan Navarro Baldeweg, pero también con Juan Uslé, José Gallego, Vicky Civera o Eduardo Gruber, por nombrar algunos de ellos, codo con codo con otras firmas como José Manuel Broto, José María Sicilia, Carmen Calvo y una larga nómina de autores que trabajan desde una normalización de unas prácticas artistas, que conectan con lo que en esos momentos ocurre fuera de nuestro territorio y que de alguna manera hoy conforman esa primera gran generación de artistas que podemos situar en un nuevo momento democratizado.

Sin embargo la idea no se detiene en este momento y se comienza a trabajar en una nueva oleada de creadores más jóvenes, con unas actitudes que ya no cargan necesariamente con ese lastre de aislamiento y que comienzan a irrumpir desde propuestas mucho más desenfadadas, me vienen a la memoria Concha García, Arancha Goyeneche, Juan Moro, Javier Arce, Emilia Trueba, Sara Huete y un largo etcétera. No obstante todo esto sigue adoleciendo de una excesiva localización, con ello no pretendo señalar que ello suponga negatividad alguna, es más, tengo la convicción de que las Instituciones tienen la obligación de posar su mirada sobre la realidad próxima a la que pertenecen, es una obligación y una necesidad, insistiendo en la idea de la construcción de una cultura como signos que permiten la interpretación de lo ocurrido en un territorio y en los ciudadanos que lo conforman, pero es igualmente cierto que esa posible interpretación también debe de ponerse en relación con perspectivas mucho más amplias, nada ocurre aislado de un todo, cada vez menos.

Es en este justo instante se pone en marcha dos iniciativas que darán pie a un cambio de paradigma dentro del Museo. Por un lado el comienzo de la serie de exposiciones que bajo el título común de "El puente de la Visión" empiezan a relacionar la obra de estos autores con otros territorios, con otras realidades y que en muchas ocasiones son seguidas de la incorporación de nuevas obras a la colección. Exposiciones que van conformando un discurso donde lo femenino, lo neobarroco, el carácter atlántico, la mirada a Centro Europa, la introducción del vídeo y la fotografía, tesis que van enriqueciendo lo que anteriormente denominamos transversalidades y procuran una diversidad de posiciones sobre un mismo corpus expositivo, que hoy es fácil de observar y que amplía ese carácter local, situando a los artistas propios en lo ajeno.

Junto a este ciclo ocurre otro acontecimiento decisivo como es la puesta en marcha por parte del Gobierno Regional de la denominada Colección Al Norte de Arte Contemporáneo y que más tarde pasará a encontrarse depositada en el mismo Museo. Esta iniciativa permite un acceso a autores nacionales e internacionales de primer orden, dando entrada a piezas de nombres como Morimura, Tony Ousler, Juan Mora, Gabriela Basilico, Cándida Hoffër, Pierre Gonnord, Catherina Campino, y muchos otros que han ido conformando una colección más amplia en coherencia discursiva, en importancia tanto de autores como de peso real de las obras.

La confluencia de este conjunto de obras y los fondos propios ya existentes abren la posibilidad de nuevas formas narrativas, de ofrecer otra lectura basada en las confrontaciones de obras y momentos históricos, rompiendo el relato plano y lineal. Esta estrategia que también hemos podido contemplar en otros espacios, caso del Museo Nacional del Prado como buque insignia, abriendo sus salas a la contemporaneidad y a las nuevas prácticas artísticas, afianzando disciplinas como la fotografía, demostrando que otras actitudes son posibles, se convertirá en seña de identidad del museo santanderino. El caso práctico de presentar en una misma Sala los retratos realizados por Francisco de Goya, Yasumasa Morimura y Pierre Gonnord, o la nueva ordenación de sus exposiciones permanentes, rememorando las disposiciones por acumulación en algunos de sus muros de los gabinetes decimonónicos que señalaba al principio de este texto, me parecen ejemplos absolutamente ilustrativos de lo que se intenta analizar.

Paralelamente el panorama de la ciudad se ha ido enriqueciendo con una progresión de la actividad de otras Instituciones, el circuito de galerías se ha visto ampliado de forma considerable, al tiempo que se han ido poniendo en marcha colecciones privadas significativas en número e importancia de las adquisiciones, el público usuario de estas programaciones ha aumentado no sólo en número sino en exigencia crítica y en formación artística, en definitiva la sociedad ha ido progresando al mismo ritmo que nuestro país se iba integrando en su entorno, tanto es así que no resulta descabellado hacer una conclusión paralela entre lo ocurrido en un nivel general y un nivel particular, llegando incluso a afirmar que la evolución del Museo Arte Moderno y Contemporáneo de Santander es imagen y ejemplo del proceso evolutivo de nuestra propia historia reciente, afirmando de nuevo que la cultura no es otra cosa que la construcción de signos que permiten una interpretación y lectura de aquellos que los generan.

En un breve ensayo titulado *Carta breve para mirar a los actores (al modo de Jean du Chas)* su autor Víctor Molina escribe lo siguiente: *"Se dice que el público "asiste" al teatro. Y es así. Y lo hace en los dos sentidos del verbo asistir. En primer lugar porque el público se acerca, se aproxima al teatro. Es decir, porque va al teatro y se sitúa en la inmediación del acontecimiento escénico, colocándose delante suyo. Se sitúa en su proximidad. Y por eso mismo también "lo asiste" en el sentido de ayudarlo. Lo socorre. Más que a su auxilio, viene a reforzarlo. No*

mediante su donativo económico, sino con su colaboración personal. Con su intervención en la constitución teatral. Con su asistencia asiste la existencia misma del teatro."[133]
Desde luego esta afirmación sobre el papel fundamental del público, en el más amplio sentido del mismo, es trasladable a cualquier tipo de escenario, no desde el espectáculo, concepto del que tanto se ha abusado e incluso tanto ha ayudado a pervertir la propia función de la Institución Cultural en su más amplio espectro, sino desde la propia razón de ser de los espacios y los agentes que de uno u otro modo nos vemos implicados en los procesos culturales, en la construcción de una realidad, la nuestra, como ciudadanos, como colectividad, como sociedad.
Javier Ávila

DOCUMENTO XVII

Alucinación literaria de un vigilante del MAS (leída en el salón de actos).
Fernando Calderón

A Petra no le gustan las tardes de invierno, a la hora de entrar al trabajo ya está anocheciendo y eso le deprime. También le deprime el hastío de esas tardes en las que desea que aparezca algún visitante, simplemente porque levantarse de la silla y cumplir con su tarea de vigilante hace que el tiempo pase más rápido.

Después de fichar, Petra sube con ritmo cansino las escaleras hasta la última planta del museo, con tres o cuatro revistas de pasatiempos debajo del brazo. "A ver si no se me acaban antes de cerrar", piensa aburrida.

Volver a casa después del trabajo también le resulta deprimente; llegar bien entrada la noche, y encontrarla vacía. Hace apenas un año que su hijo único se casó y le dejó sola en casa. Su marido ya la había abandonado seis años antes que su hijo "para vivir una vida que merezca la pena", le dijo. Se marchó con una vecina que recibía en su casa, con facilidad para las lenguas, léase francés y griego completo. Han pasado ya siete años y Petra sigue sin saber como se completa un griego. Y del francés no quiere ni oír hablar.

Ahora se siente enterrada en vida y no le parece justo: su marido se llevó algo más que la mitad de las cuentas corrientes, se llevó también las cenas con baile de los viernes, las copas el fin de semana con los amigos. Ella ya no es capaz de salir sola; al principio se le hacía extraño no salir con él, y se quedaba en casa. Ahora su existencia transcurre entre el trabajo y el hogar, entre el uniforme y el camisón. Ya nunca se arregla para salir de casa, el traje azul, con su zapato bajo y su pañuelo a juego se ha apropiado de su imagen, parece que para siempre.

Antes de ocupar su asiento se pasa por el lavabo. Al mirarse al espejo, casi no reconoce a la mujer del otro lado. Es una mujer derrotada, a pesar de que apenas tiene arrugas, ni celulitis, y se mantiene en un peso adecuado a su constitución. Además, el tinte del pelo aguanta bien, tiene unos reflejos caoba que le enmarcan mejor el rostro y ayudan a destacar los ojos y la sonrisa. Cuando se acuerda de sonreír, enseña dos hileras de perlas blancas de ortodoncia que supusieron años de sufrimiento, pero el resultado valió la pena. El problema es que casi nunca se acuerda, y de sus ojos lo que más destaca es la tristeza.

Durante un momento, le parece que se acerca una migraña, siente la cabeza espesa, como embotada, y sopesa la posibilidad de tomar una pastilla. Al final decide que no: si la toma, lo mismo se queda dormida (no sería la primera vez que le pasa). Toma posesión de su puesto, una mesa con dos sillas que ocupan poco más de un metro cuadrado dentro del espacio que la toca vigilar. A su cargo tiene esta tarde un total de 42 obras de arte de distintos autores y periodos; en su mayor parte de artistas autóctonos modernos y contemporáneos, pero también la joya del museo: un retrato del rey Fernando VII de cuerpo entero y casi a

[133] Víctor Molina. "Carta breve para mirar a los actores…" incluido en "Querido Público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans". Edición de Ignasi Duarte y Roger Bernat. Centro Párraga, CENDEAC y Eléctrica Producciones, 2009. Pág.37

tamaño natural realizado por Francisco de Goya y Lucientes el año 1815 por encargo del consistorio.

Muchas veces han fantaseado Petra y sus compañeros con lo que pasaría si, por ejemplo:

- Alguien robara el Goya.
- Ellos mismos robaran el Goya.
- Mancharan el Goya.
- Rompieran el Goya.
- Chuparan el Goya.

Y así *ad nauseam.* También fantaseaban sobre los castigos que les serían impuestos de darse uno de esos casos, por supuesto, y el catalogo incluía:

- El despido fulminante.
- La incapacitación profesional.
- El fusilamiento.
- La crucifixión.

En fin, un catálogo tan amplio como el anterior, si no más. Nada de esto ayuda a Petra a sobrellevar su particular travesía del desierto vespertina e invernal. Así que se sienta, toma aliento y abre la primera revista, autodefinidos, bolígrafo en mano.

El ruido de pasos subiendo la escalera la saca del entrecruzamiento de palabras en que se había enredado. Se alegra por dos motivos, por un lado, se rompe la monotonía de la tarde; por otro piensa “si el visitante me entretiene un rato, no se me acabaran las revistas”.

Al afrontar la última revuelta de la escalera, el escalador de turno queda expuesto a la mirada inquisidora de Petra. La observación que lleva a cabo le revela que el sujeto en cuestión es muy probablemente extranjero, no mayor de 55 años, alto, moreno, con una respetable cantidad de pelo, estratégicamente teñido de plata solamente en las zonas que contribuyen a darle aspecto de un hombre maduro, no viejo. Va además correctamente vestido, con un toque informal, quizás un poco bohemio, acentuado por un pequeño bolso de piel vieja colgado en bandolera. Un señor de lo más interesante, vamos, que está muy bien. Se le va presentando con una sonrisa acompañada por una leve inclinación del torso.

- *Buona sera*, señora. Me dijeron que aquí en las alturas encontraría la joya del museo, pero pensé que se trataba de un cuadro.

Petra se siente enrojecer como una adolescente.

- No me lo cuente, usted es italiano, ¿no?

- Arcángelo Dinodoni, para servirle a usted, bellísima.

- Mire caballero, esto es un museo de bellas artes: evidentemente la joya del museo no soy yo, es un cuadro de Goya, y estaré encantada de mostrárselo.

- Por favor, señora. Yo, en este preciso instante, no puedo pensar en nada más agradable que ser guiado por usted.

- No puede negar que es italiano.

- De la misma Roma. Está usted invitada a mi humilde *palazzo*, ponga una fecha.

Petra no está dispuesta a admitirlo, pero los constantes requiebros y galanteos del italiano le gustan. Mucho. No puede recordar la última vez que ha sido tratada así por un hombre, ya está acostumbrada a no llamar la atención ni siquiera al pasar por una obra. La idea de sucumbir a los piropos y lanzarse a los brazos del Arcángelo éste le atrae, cada vez más. Profesional ante todo, lleva a su visitante a los pies de la obra magna del museo.

- Aquí tiene la joya, Casanova; la auténtica joya del museo.

En presencia de Goya, el italiano ligón experimenta una transfiguración. Se coloca unas gafitas redondas, frunce el ceño, se acerca un poco al cuadro, después se aleja, vuelve a acercarse, relaja el gesto, comienza a rascarse la sien derecha mientras se pellizca la barbilla y empieza a hablar con el cuello de la camisa. Petra alcanza a entender alguna palabra suelta “maravilloso, eccezionale, maestro”. Luego calla y se limita a observar. Petra, un poco preocupada, le pregunta.

- ¿Le acerco una silla?

- *Prego*…

Deja al italiano sentado, embelesado en su trance místico, y decide que también puede ella sentarse un rato. Terminados los piropos, la situación ya no es divertida; de todas formas parece seguro dejar solo a un hombre tan interesado en el cuadro. Vuelve a centrar su atención en los pasatiempos; termina los autodefinidos y la mitad de una revista de sopas de

letras antes de mirar el reloj para constatar que ha pasado más de una hora desde que Casanova empezó a imitar a Buda en la sala del Goya. Se levanta para investigar, y al llegar a la sala, se encuentra con la escena. Tantos años de divertidas divagaciones sobre vandalismos contra el cuadro insignia de la colección no le han preparado para ver a un hombre subido sobre la silla (solícitamente prestada por ella misma) con un pincel en la diestra y una paleta en la siniestra, salidos al parecer del pequeño bolso que ahora descansa en el suelo, retocando el cuadro con aire de estar poseído por la musa. Petra puede distinguir que la estatua que aparece al fondo del retrato ahora le está colocando al rey un par de cuernos. Y una vez distinguido esto, empieza a gritar.

- No se alarme, *cara mía*, he estudiado el cuadro a fondo, y he deducido que fue manipulado, probablemente poco tiempo después de ser pintado. Sin lugar a dudas, la estatua alegórica de la patria estaba coronando al rey, como símbolo del poder emanado del pueblo. Devolviendo su esencia al cuadro, estamos trabajando a favor del arte tanto como del artista.

Petra no puede dejar de gritar mientras escucha al viejo loco.

- ¿Qué has hecho, chalado? Nos van a matar, Dios mío, me van a echar, Dios mío…

Arcángelo mira hacia ella con expresión estúpida, pero no duda a la hora de representar de nuevo su papel de caballero andante.

- No llore usted, *carísima*. No puedo soportar que una mujer tan bella derrame sus lágrimas por mi culpa. ¡*Io* lo arreglaré!

- ¿Puede hacerlo? ¿De verdad?

Saca del bolso un trapillo y un frasco pequeño relleno de líquido incoloro, y se sube a la silla haciendo aspavientos.

- ¡Por supuesto que lo arreglaré!, cualquier cosa por mi dama.

Comienza a frotar en el cuadro, creando una pequeña zona borrosa. Sus movimientos circulares se van ampliando, lo mismo que el borrón.

- ¡Vaya!, es *piu* difícil de lo que pensaba.

Al oír estas palabras, la tensión acumulada puede con Petra, y se desmaya. Al despertar, lo primero que ve es al excéntrico italiano dándole aire con un pañuelo blanco inmaculado. No se acuerda de lo que ha pasado, mira el reloj y se da cuenta de que es casi la hora de cerrar, debe de llevar un buen rato inconsciente. La memoria le va regresando a retazos, y eso no ayuda para nada a su estado de ánimo. El recuerdo del cuadro emborronado la retuerce las tripas, y aparta a su asistente de un porrazo para poder verlo mejor. Ya no hay ningún borrón, tampoco hay cuernos, pero algo no le convence. A Fernando VII se le ha caído el pelo por la parte frontal, pero en lugar de llegar al suelo se ha instalado alrededor de la boca en forma de perilla como de chivo.

- Esto no está bien, ¿no? Quiero decir, no estaba así antes.-Se detiene para coger fuerzas y mira al pintor de pacotilla directamente a los ojos- ¿Quién coño es este?

El personaje se le hace familiar, y teme conocer la respuesta de antemano.

- ¡Es Vladimir Ilitch Ulianov, el camarada Lenin!

- Pero… esto no…

- ¡Este es un museo del pueblo! Ese Borbón asqueroso y traidor a su gente no merecía ocupar un lugar de privilegio en esta casa.

Petra puede ver caras. La del director, la del concejal, la del alcalde, todos señalándole con el índice estirado. Puede sentir entre sus dedos la carta de despido, la cartilla del paro… eso si no le meten en la cárcel por colaborar en la destrucción de una parte del patrimonio de la humanidad. Está empezando a valorar positivamente el suicidio, cuando salta en su cerebro una especie de resorte, y pasa a contemplarlo todo desde otro punto de vista. Después de todo, su trabajo le deprime, se encuentra sola, el guiri no está nada mal. Él, mientras, sigue hablando, Petra no sabe si se ha perdido algo.

- ….de todas formas, no creo que nadie se de cuenta, a la gente ya no le importa nada el arte ni…

El gesto de Petra le interrumpe.

- ¿No dispondrá usted de algunos minutos libres? Ahora mismo, quiero decir. Me gustaría invitarle a un café.

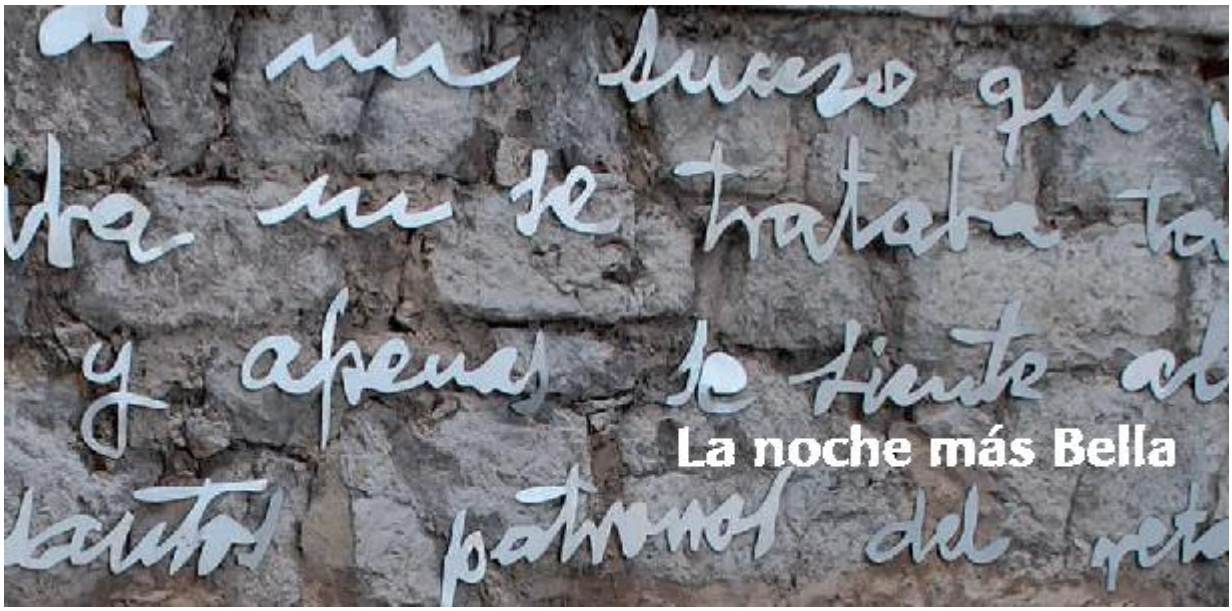
Al italiano se le iluminan los ojos.

- Por supuesto. Pero seré yo quien invite. Un hombre de verdad no puede permitir que una mujer pague la cuenta.

Le ofrece su brazo mientras exhibe la más blanca de las sonrisas, y comienzan a bajar las escaleras, mientras él no deja de hablarle de *il mio palazzo sulle rive del Tevere*, las *fonti di Roma* y, en fin, de *amore*.

DOCUMENTO XVIII

La Noche* MAS *Bella
Chema Armengou (DJ), Nazim Zárate (saxo en directo), Arte en Escena (teatro), Berta Jayo (performance).



Desde el año 2004, y de forma ininterrumpida hasta el momento presente, el Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (MAS) lleva organizando la fiesta dedicada al mundo de las artes denominada ***La noche más Bella***. El encuentro se ha venido organizando en los jardines de la institución, sito entre las calles Rubio y Gravina, con el MAS abierto de par en par hasta la madrugada, pudiendo visitarse la nueva colección permanente titulada *TRAVESÍA* y las dos exposiciones temporales, ambas de arte contemporáneo internacional: la perteneciente a la Colección Sánchez-Ubiría titulada *PULSO XXI* y la del Espacio MeBAS consistente en una instalación de la joven artista francesa ANNE-LISE COSTE. Todos y cada uno de las ediciones se han venido singularizando por la asistencia de una gran multitud de personas, varias veces cercanas al millar, lo que siempre ha supuesto un verdadero acontecimiento público y social en y desde el MAS.
Este año, como el pasado, la ya habitual fiesta, está organizada de forma conjunta, y como ya es habitual, tanto por el propio Ayuntamiento de Santander como por la Consejería de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria, según el acuerdo al que ambas instituciones han llegado. La invitación, siempre especial –y que ya es un documento de colección-, recoge este año un detalle de una de las obras urbanas de Santander, llevada a cabo por CONCHA GARCÍA trabajada y ubicada en la santanderina *Rampa Sotileza* y que el MAS comisarió y organizó junto con la pieza del artista portugués BALTAZAR TORRES, convirtiendo este rincón urbano en un referente artístico de Santander por la calidad e interés de las obras.
Coincidiendo, como siempre, con la celebración de *Artesantander*, se vuelve a presentar la octava edición de la fiesta dedicada al mundo de las artes que el MAS ha ideado, bajo la misma denominación de ***La noche más Bella***, y que tendrá lugar el jueves 21 de julio a partir de las 23:00 horas y hasta las 2:30 de la madrugada aproximadamente. Como se ha dicho, se trata de una fiesta restringida cuyo objetivo es que las gentes de las artes –galeristas, artistas, coleccionistas, investigadores, ensayistas, profesionales del arte y amantes del arte en general- puedan compartir una tertulia en el MAS. De esta forma, el jardín de la pinacoteca y el propio MAS –su colección permanente y las dos exposiciones temporales citadas- siempre se ha convertido en lugar de encuentro y diálogo de las gentes del mundo de las artes.

Para este año, el MAS se ha planteado una serie de novedades. Chema Armengou es el DJ con que el MAS cuenta para este año responsable de todo el acompañamiento musical, aliñado por el saxofonista Nazim Zárate que intervendrá en vivo y en directo tanto en los jardines del MAS como en su interior. Por otra parte, tendrá lugar también una intervención teatral y performática en directo, a cargo en esta ocasión de ARTE EN ESCENA, bajo la dirección de la actriz y rapsoda MARTA LÓPEZ MAZORRA, habiendo preparado para la ocasión un recital de música y poemas que –de acompañar la climatología- tendrá lugar en los jardines del MAS, música y poemas relacionados con la belleza, el amor, la noche…, un espectáculo original, sencillo y emocionante que hará vibrar por su calidad y belleza, contando con la música de Javier Canduela y Borja Feal Calvo. La artista cántabra, Berta Jayo, también ha preparado una performance para ***La noche más Bella***, con la acción de una obra que continúa con la que ofreció en la reciente feria de arte contemporáneo internacional de Basilea (Suiza). Y el Restaurante *El Limonar* aliñará el momento con un sencillo cóctel.

DOCUMENTO XIX

Convenio MAS / Jaime Sordo
Palabras Jaime Sordo en la firma convenio (23 de diciembre de 2011)

"Para Loli, mis hijos y para mi es una satisfacción la firma de este convenio de depósito de 55 obras, por hacerlo en esta ocasión con nuestro Ayto. y a nuestro Museo MÁS.
Agradecer a nuestro Alcalde, al Concejal de Cultura y al Dtor. Del Museo, la confianza depositada en la Coleccion los Bragales, por valorar su utilidad social, y por la novedad de este Convenio por su larga duración y nº de obras en disposición.
Agradecer a todos, por haber sabido canalizar esta idea, como continuación de más de dos años de colaboraciones conjuntas en exposiciones de la Coleccion, prestamos puntuales, conferencias, etc. que me ha permitido conocer la casa más de cerca y poder comprobar su intensa actividad en la difusión y explicación del Arte Contemporáneo, que no es fácil y requiere doble esfuerzo formativo de comunicación y divulgación por su complejidad. Necesidad de adaptación al cambio y vivir los momentos actuales.

Con los recursos económicos al Museo , que imagino serán pocos y mas con las dificultades actuales presupuestarias que nos tocan vivir, se realiza en el mismo una intensa actividad expositiva (la Colección permanente, el EspacioMeBAS, la presencia de colecciones particulares y publicas, El Puente de la Visión, etc.) y con más de 25 sesiones de eventos ,en foros de conocimiento y debate en los apartados de Alucinaciones, Alucine, Artistas XX y XXI, Espacio Interior, etc. Con 12 cronometrajes y mas de 12 libros. Destacando el nuevo Foro sobre AC coordinado por Kevin Power, etc. aparte de las publicaciones específicas y las colaboraciones en prestamos.
Alcalde nos debemos de sentir orgullosos de nuestro Museo pues aplicando el tópico del minimalismo, nunca con MENOS a sobresalido tanto el MAS siendo una referencia Nacional.
Es necesario y me imagino que con más imaginación que medios, canalizar la ampliación prevista en la nave Martínez , pues las necesidades expositivas de lo contemporáneo así lo demandan .Mas superficie, mas altura, mas espacios, mas diáfanos e instalaciones acordes a los tiempos. Una petición a los Reyes Magos a ver si lo podemos ver como un regalo de Navidad para dentro de dos años.
Gracias también a los medios de comunicación por el cariño con que tratan a la colección y desear a todos unas FELICES FIESTAS".

DOCUMENTO XX

Convenios institucionales

CONVENIO DE COLABORACIÓN
PARA EL DESARROLLO DE UN PROGRAMA DE COOPERACIÓN EDUCATIVA
ENTRE LA UNIVERSIDAD DE CANTABRIA Y EL AYUNTAMIENTO DE SANTANDER
PARA LA REALIZACIÓN DE PRÁCTICAS VOLUNTARIAS TUTELADAS
DE NATURALEZA DE PATRIMONIO CULTURAL
DE ALUMNOS/AS DE GRADO Y POSGRADO
EN EL MUSEO DE BELLAS ARTES DE SANTANDER.
En ....., a .....de ..... de 2006

REUNIDOS

De un lado D. Gonzalo Piñeiro García-Lago, actuando en su condición de Alcalde de Santander ubicada en (Dirección) y .....DNI/NIF/CIF.....
De una parte D/Dña.....en su condición de Rector de la Universidad de Cantabria y……..
Reconociéndose mutuamente la capacidad legal necesaria suscriben el presente Convenio de Cooperación Educativa, de acuerdo con lo establecido en el RD 1497/1981 de 19 de Junio, modificado por el RD 1845/1994 de 9 de septiembre, sobre Programas de Cooperación Educativa, así como por la Normativa de Practicas Voluntarias en Empresas para Alumnos de Primer y Segundo Ciclo, aprobada por Acuerdo de Consejo de Gobierno Provisional de fecha 15 de diciembre de 2003

EXPONEN

Los programas de cooperación educativa según el Real Decreto 1497/1981 del 19 de Junio, modificado por el Real Decreto 1845/1994 de 9 de Septiembre tienen como objetivo fundamental conseguir una formación integral del alumnado universitario a través de un programa educativo paralelo en la universidad y en las empresas o entidades privadas o públicas, combinando teoría y práctica.
La Universidad del País Vasco tiene entre sus fines la formación y preparación, en el nivel superior de la enseñanza, de profesionales en consonancia con las demandas del entorno social. Por otro lado, el Museo de Bellas Artes de Santander se halla en disposición de ofrecer un marco idóneo para desarrollar aquellas prácticas de restauración y conservación de cara a facilitar dicha formación y preparación.
Que las partes son conscientes de la necesidad de la formación técnica de los alumnos/as y siendo de interés para ambas instituciones articular un marco de colaboración que redunde en una mejor cualificación de los futuros titulados/as, en Bellas Artes se acuerda suscribir el presente convenio que se regirá por lo dispuesto en las siguientes

CLÁUSULAS

PRIMERA.- Objeto

El presente convenio tiene por finalidad determinar las condiciones de colaboración entre la Universidad del País Vasco (UPV), a través de la Facultad de Bellas Artes, (en adelante Centro Universitario) y el Ayuntamiento de Santander, Museo de Bellas Artes de Santander (en adelante Museo) para el desarrollo de trabajos prácticos de restauración y conservación a realizar, en las instalaciones del Museo de Bellas Artes de Santander, por alumnos matriculados en alguno de los dos últimos cursos de la Licenciatura de Bellas Artes de acuerdo con lo establecido en el Real Decreto 1497/81 de 19 de junio y en el presente convenio.

SEGUNDA.- Organización y desarrollo de las prácticas

1. La Universidad del País Vasco, a través de la Facultad de Bellas Artes, establecerá un programa de prácticas y actividades dándolo a conocer a los responsables del Museo de Bellas Artes de Santander con carácter previo a la firma del convenio, conforme a modelo del anexo.

2. La Universidad ofertará al Museo los candidatos más idóneos siendo éste quien efectúe la selección entre los candidatos propuestos.

3. Los horarios de prácticas se establecerán de acuerdo con las características de las mismas y de las disponibilidades del Museo, para que dicha actividad se desarrolle con normalidad y, en su caso, procurando la compatibilidad con la actividad lectiva desarrollada por el estudiante en la Universidad.

4. El Museo facilitará la utilización de sus instalaciones y recursos necesarios para la realización de las prácticas y determinará el número de alumnos por curso que puede atender en función de los recursos disponibles y de los objetivos perseguidos.

5. El Museo nombrará un tutor/instructor de prácticas al que le corresponderá,

a) Acoger y organizar la actividad del alumno en el Museo.

b) Informarle sobre la organización y el funcionamiento del Museo (objetivos, funciones, implicaciones deontológicas, etc.)

c) Impartir la docencia práctica correspondiente y supervisar sus actividades

d) Coordinar, en su caso, con el profesor-tutor designado por el Centro universitario el desarrollo de las actividades establecidas en el programa.

e) Informar a la Comisión de Seguimiento sobre las incidencias que pudieran ocurrir durante el desarrollo de las prácticas.

6. Los alumnos desarrollarán las prácticas bajo el control y supervisión del tutor/instructor de prácticas del Museo y del profesor-tutor responsable designado por Centro Universitario.

7. La duración de las prácticas comprenderá un periodo no inferior a un mes ni superior a tres.

TERCERA.- Relaciones entre el Museo, Ayuntamiento de Santander, y el alumno en prácticas.

1. Los alumnos que participan en los programas de prácticas voluntarias en ningún caso tendrán vinculación o relación laboral con el Ayuntamiento de Santander o el Museo, por lo que no se podrá formalizar contrato de trabajo alguno durante dicho periodo de formación práctica.

2. Los alumnos en prácticas no percibirán ningún salario por la actividad desarrollada, si bien, por la entidad podrá prever alguna aportación al alumno en concepto de bolsa o ayuda al estudio.

3. Los alumnos en prácticas quedarán sometidos, en todo momento, a la norma de funcionamiento del Museo. Además, deberán, guardar sigilo sobre cuantas informaciones puedan conocer en relación con la actividad desarrollada durante el período de prácticas.

4. El Museo, una vez finalizadas las prácticas, expedirá un certificado en el que se reconozca al alumno el periodo de prácticas realizado.

CUARTA.- Seguros contra accidentes y responsabilidad civil

La Universidad del País Vasco tiene concertada una póliza de responsabilidad civil para cubrir los daños que los alumnos puedan ocasionar por la realización de las prácticas.

Ni la Universidad ni el estudiante en prácticas serán responsables de los eventuales daños cuando se deriven de órdenes o instrucciones dadas por el tutor del Museo que no figuren en el programa de actividades de las prácticas.

Como seguro exigible complementario al seguro escolar podrá ser la póliza colectiva de accidentes “Cum Laude”, que la UPV tiene concertada.

QUINTA.-Comisión de seguimiento

Se establecerá una Comisión de Seguimiento formada por dos representantes del Centro universitario responsable del programa académico y otros dos miembros del Museo que serán designados por cada una de las partes y cuya función principal será resolver las incidencias que puedan plantearse con motivo del desarrollo de las prácticas o de la interpretación y cumplimiento del este convenio.

SEXTA.-Vigencia del presente Convenio de colaboración

El convenio suscrito tendrá una vigencia de un año a partir de la fecha de su firma y se renovará tácitamente por periodos iguales, a no ser que una de las partes notifique a la otra el deseo de darlo por concluido.

La denuncia del convenio deberá ser escrita y no afectará a las prácticas que ya se vinieran realizando en el momento de efectuarla.

Y en prueba de conformidad de cuanto antecede, las partes intervinientes firman el presente convenio de colaboración para la realización de prácticas voluntarias, por duplicado en el lugar y fecha señalados en el encabezamiento.

CONVENIO DE COLABORACIÓN ENTRE EL AYUNTAMIENTO DE SANTANDER Y LA UNIVERSIDAD DE CANTABRIA PARA EL DESARROLLO DEL MÁSTER OFICIAL EN PATRIMONIO HISTÓRICO Y TERRITORIAL DEL PROGRAMA OFICIAL DE POSTGRADO EN GEOGRAFÍA E HISTORIA DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

En Santander, a __ de mayo de 2008

REUNIDOS

De una parte, D. IÑIGO DE LA SERNA HERNÁIZ, Alcalde de Santander, en nombre y representación del mismo, con CIF P-3907500G, y de otra D. Federico GUTIERREZ-SOLANA SALCEDO, Rector Magnífico de la Universidad de Cantabria, en nombre y representación de la misma, en virtud de las atribuciones que tiene conferidas en el Art. 20 de la Ley Orgánica 6/2001 de 21 de diciembre de Universidades, con CIF Q3918001C**.**

Ambos representantes se reconocen mutuamente capacidad jurídica suficiente y suscriben, en nombre de las respectivas entidades, el presente documento y, al efecto,

E X P O N E N

Las prácticas en empresas e instituciones forman parte muy importante de la formación universitaria, permitiendo complementar las enseñanzas recibidas para el ejercicio cualificado de profesiones que requieren conocimientos científicos, técnicos o artísticos.

De acuerdo con lo previsto en el Real Decreto 1497/1981 actualizado por Real Decreto1845/1994, el establecimiento de acuerdos y convenios con empresas e instituciones, a fin de completar la formación de los alumnos de estudios oficiales de postgrado en las áreas operativas de las mismas, permite colaborar en la formación práctica de los profesionales con una visión real de los problemas y sus interrelaciones, lo que debe formar parte ineludible de los programas oficiales de postgrado. La cooperación educativa referida permite mejorar las posibilidades de inserción profesional de los alumnos y el fomento e impulso de las relaciones con empresas e instituciones.

El Ayuntamiento de Santander, consciente de la necesidad de formar profesionales adecuadamente capacitados y especializados, desea colaborar con la Universidad de Cantabria en el Máster en Patrimonio Histórico y Territorial que ésta imparte, Máster cuyas características generales se describen en el ANEXO 1.

Por lo expuesto, Acuerdan las siguientes:

C L Á U S U L A S

PRIMERA.- El presente Convenio tiene como finalidad la participación y colaboración del Ayuntamiento de Santander en el Máster en Patrimonio Histórico y Territorial (en adelante, el Máster) impartido por la Universidad de Cantabria como parte de su Programa Oficial de Postgrado en Geografía e Historia, colaboración que se concreta en las siguientes acciones:

A. Estancias en prácticas para alumnos del Máster, correspondientes a la actividad práctica obligatoria prevista en el módulo 4 del Programa del Máster, bajo la modalidad “prácticas en empresas o en instituciones públicas o privadas” de las establecidas en dicho programa. Estas prácticas se extenderán durante un periodo de tres meses aproximadamente, con una duración presencial de doscientas cincuenta horas como mínimo y trescientas horas como máximo.

B. Además y con independencia de las anteriores, se podrán establecer estancias en prácticas para alumnos del Máster fuera del citado plan de estudios.

SEGUNDA.- Se constituye una Comisión de Seguimiento del presente convenio, integrada por un representante de cada parte, con el fin de establecer para cada curso académico, siempre en función de la disponibilidad de los centros e instalaciones dependientes del Ayuntamiento de Santander, los siguientes aspectos relacionados con las estancias en prácticas:

A. Número de estancias en prácticas para cada uno de los tipos anteriormente establecidos, así como fechas y lugares de desarrollo de las prácticas.
B. Programa de las tareas o labores profesionales a desarrollar por los alumnos, así como el sistema de selección y evaluación.
C. Determinación de los tutores por cada parte, cuya actuación coordinada tendrá por objeto la mejor consecución de los fines propuestos y verificar el cumplimiento de los objetivos de estas prácticas. Además de aplicar el sistema, desarrollado por la Universidad, de seguimiento de las prácticas orientado a la mejora de su calidad, su evaluación académica, y la inserción laboral.
D. Cualquier otro aspecto de interés relacionado con la convocatoria, resolución y desarrollo de las prácticas.
E. Análisis, desarrollo y evaluación del desarrollo del convenio, así como la resolución de posibles controversias.

Esta comisión se reunirá al menos una vez todos los años a lo largo del mes de marzo, reunión en la cuál el Ayuntamiento de Santander dará a conocer a la Facultad de Filosofía y Letras las instalaciones susceptibles de uso para los fines de este convenio.

TERCERA.- Las prácticas, con independencia de su tipo, contarán con las siguientes características:

A. Estas prácticas no serán retribuidas. Si en algún momento el Ayuntamiento de Santander quisiera que los alumnos realizaran prácticas retribuidas, para esa actividad, que desde un punto de vista académico no podría equivaler a las otras prácticas, habría de establecerse una regulación expresa que requeriría de un pronunciamiento favorable previo de la Comisión de Seguimiento y de una ampliación del presente Convenio.
B. Realizadas estas prácticas, el alumno deberá presentar, en la forma y tiempo establecidos, la correspondiente Memoria de Prácticas para su defensa pública ante el Tribunal Evaluador, siguiendo las directrices del Máster. Una copia de dicha Memoria quedará en poder del Ayuntamiento de Santander.
C. Los alumnos seleccionados para realizar las prácticas deberán, antes de iniciarlas, recibir y aceptar el programa de actividades a realizar durante la ejecución de la misma.
D. Para cada alumno se elaborará un anexo a este convenio que le identificará, en el que se indicarán además los tutores asignados y las obligaciones que asume, así como el objeto de las prácticas.
E. La relación de los alumnos/becarios y el Ayuntamiento de Santander no supondrá más compromiso que el estipulado en el presente Convenio, ni del mismo se derivará obligación alguna propia de un contrato laboral.
F. Los becarios quedarán amparados en caso de enfermedad por su cartilla personal sanitaria y/o en el supuesto de accidente por un seguro de accidentes personal suscrito por la Universidad.
G. Las prácticas se realizarán en las dependencias del Ayuntamiento de Santander o en el lugar dependiente de dicha institución que se indique en el programa.

CUARTA.- Los alumnos afectados por el presente Convenio estarán sujetos a las siguientes obligaciones:

A. Cumplir todas las especificaciones y elaborar todos los materiales sobre las prácticas obligatorias contenidos en el Programa del Máster.
B. Recibir información/formación sobre los riesgos que pueden producirse en el servicio donde desarrollarán sus prácticas.
C. Cumplir los horarios establecidos entre el Ayuntamiento de Santander y la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cantabria, y seguir las normas fijadas por la primera.

D. Aplicarse y cumplir las tareas que se le encomienden por el Ayuntamiento de Santander de acuerdo con las condiciones y obligaciones convenidas con ella, respetando el régimen interno de funcionamiento de la misma.
E. Respetar y cuidar los medios materiales que se pongan a su disposición.
F. En caso de ausencia o cualquier otra incidencia, comunicar dicha circunstancia inmediatamente al Ayuntamiento de Santander.
G. Seguir en todo momento las indicaciones e instrucciones de los tutores.
H. En cualquier caso, la pérdida de la condición de alumno supondrá la finalización de la práctica.

QUINTA.- Con respecto a la documentación y la información a que tenga acceso durante el desempeño de las prácticas, los alumnos deberán observar las siguientes reglas:

A. Guardar sigilo y estricta confidencialidad durante y después de las prácticas, no pudiendo hacer uso de la mencionada documentación e información fuera de las labores que expresamente le sean encomendadas.
B. Todos los derechos sobre el uso de esta documentación e información están reservados. No se permite la reproducción ni almacenamiento en sistemas de recuperación de la información, ni su transmisión total o parcial, cualquiera que sea el medio empleado –electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.- sin el permiso previo del Ayuntamiento de Santander y de los tutores del alumno.

SEXTA.- Al término del presente Convenio, el Ayuntamiento de Santander emitirá una certificación por la que se reconozca a los alumnos el tiempo de prácticas realizado.

SEPTIMA.- El presente convenio tendrá validez de un año desde la fecha de su firma y se prorrogará automáticamente por años sucesivos si alguna de las partes no lo denuncia al menos con tres meses de antelación a la fecha de vencimiento del mismo. Asimismo, ambas partes se reservan la facultad de rescindir unilateralmente este Convenio en cualquier momento, siempre que existan causas justificadas que lo aconsejen.

OCTAVA.- Las posibles divergencias que pudieran surgir en el cumplimiento e interpretación de este convenio se intentarán resolver por consenso en el seno de la Comisión de Seguimiento y, en caso de no ser posible su resolución de ese modo, se someterán a la Jurisdicción Contencioso-Administrativa de Cantabria.

En prueba de conformidad, firman las partes en el lugar y fecha antes indicados.

POR EL AYUNTAMIENTO DE SANTANDER — **POR LA UNIVERSIDAD DE CANTABRIA**

Iñigo DE LA SERNA HERNÁIZ — **Federico GUTIÉRREZ-SOLANA SALCEDO**

ANEXO 1: EL MÁSTER EN PATRIMONIO HISTÓRICO Y TERRITORIAL

El Máster en Patrimonio Histórico y Territorial de la Universidad de Cantabria forma parte del Programa Oficial de Postrado (POP) en Geografía e Historia de su Facultad de Filosofía y Letras, POP que tiene por objeto proporcionar una formación avanzada de calidad de tipo especializado, perfil profesional y, en su caso, carácter investigador, primordialmente a Licenciados en Geografía y en Historia pero también a titulados de otras disciplinas humanísticas, científico-sociales e incluso científico-experimentales. De hecho, los ámbitos del conocimiento a los que se dirige directamente son la Historia, la Geografía, la Historia del Arte, las Humanidades en general, las Ciencias Ambientales, la Ordenación del Territorio, el Patrimonio Cultural, las Bellas Artes, la Arqueología y el Turismo.

Este POP, que responde a las exigencias y finalidades del Espacio Europeo de Educación Superior, está inspirado en particular en el propósito de poner en conexión los mundos de la formación académica, la actividad investigadora y las actividades profesionales, así como en la transferencia de conocimientos para contribuir a la resolución de algunos de los retos que se le plantean en el curso de su desarrollo a nuestra sociedad. Otros de sus objetivos son:

- Potenciar los estudios de Humanidades y Ciencias Sociales tanto en su vertiente más aplicada y profesional como en su cualidad de estudios que contribuyen a la formación continua de los titulados interesados en completar y combinar la especialización disciplinar con la innovación tecnológica, el avance teórico y conceptual y la renovación metodológica.

- Proporcionar estudios de fácil e inmediata adecuación a los rápidos cambios de la sociedad y al avance en el conocimiento y favorecer el acceso a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cantabria a estudiantes no relacionados directamente con los perfiles académicos de tradicional impartición en ella.
- Ofrecer a la sociedad el gran potencial de recursos humanos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Cantabria y su amplia experiencia de investigación tanto en proyectos conseguidos en convocatorias públicas de carácter competitivo, como en trabajos aplicados solicitados por la Administración Pública.

El Máster en Patrimonio Histórico y Territorial combina la orientación profesional con el perfil investigador y tiene como fin principal desarrollar una idea integrada y compleja del Patrimonio siguiendo las tendencias más recientes inspiradas por los organismos internacionales encargados de velar por su reconocimiento y conservación. Éstas abogan por no separar el objeto material de su entorno inmediato, por destacar su integración y articulación con otros elementos junto a los cuales cobra significado social, por considerar que las estructuras territoriales heredadas pueden inspirar modelos sostenibles de desarrollo urbanístico, o por defender que el estado de conservación de los paisajes naturales y culturales constituye un indicador de calidad ambiental y de bienestar social.

Esta forma de entender el patrimonio es acorde con la creciente sensibilidad e inquietud de la sociedad civil y de las instituciones, que genera una demanda, cada vez más amplia y diversificada, de especialistas con capacidad para discernir y valorar las propuestas de actuación en el patrimonio histórico y territorial, incorporando los medios técnicos más avanzados.

Según esto, los objetivos específicos del Máster son:

- Formar analistas, conservadores y gestores del patrimonio, esto es, profesionales de administraciones públicas o entidades privadas que estudien, contextualicen, clasifiquen, conserven, pongan en valor, sensibilicen a la población y difundan el conocimiento sobre los bienes patrimoniales.
- Ofrecer una formación multidisciplinar y de carácter transversal que favorezca la riqueza de perspectivas y la consideración integradora del patrimonio.
- Ofrecer a los profesionales en activo una plataforma de formación permanente basada en el debate, la resolución de problemas y la innovación.
- Aprovechar como recurso formativo y experimental el excepcional tesoro de elementos y conjuntos patrimoniales existente en Cantabria.
- Mejorar la transferencia del conocimiento científico y potenciar las relaciones entre los investigadores universitarios, los agentes que consideran el patrimonio como recurso útil para fines muy diversos, y la sociedad civil cada vez más sensibilizada en esta temática.
- Formar profesionales que puedan desempeñar su tarea en Europa y en América Latina, donde la cooperación al desarrollo se asocia de manera creciente a la puesta en valor y conservación del patrimonio histórico y territorial.

Con la búsqueda de estos objetivos formativos, y de acuerdo con los descriptores del Marco Europeo de Calidad para los estudios de Postgrado, se persigue que al finalizar sus estudios el alumno haya adquirido las siguientes competencias:

1. Capacidad para discriminar y valorar las distintas manifestaciones del patrimonio.
2. Capacidad para interpretar y utilizar las normas de aplicación para la gestión del patrimonio.
3. Capacidad para la toma de decisiones sobre la función que se asigna al patrimonio, su puesta en valor y uso público.
4. Habilidad en la aplicación de criterios y en el conocimiento y utilización de técnicas y de instrumentos para el análisis, valoración y gestión del patrimonio.
5. Capacidad para la aplicación de metodologías de análisis del patrimonio territorial según objetivos de protección y puesta en valor.
6. Capacidad para elaborar estrategias encaminadas a la recuperación del patrimonio.
7. Capacidad para la difusión y divulgación del conocimiento científico y creación de mensajes con fines de sensibilización social sobre el patrimonio.

La estructura de los estudios del Máster en Patrimonio Histórico y Territorial es la siguiente

a) Módulo 1. Es de carácter epistemológico y científico-social. Se ofrece una formación de carácter básico en temas relativos a los aspectos teóricos y metodológicos del proceso de conocimiento y de construcción del discurso científico. Se asignan 10 créditos ECTS constituidos por un conjunto de materias de carácter obligatorio.
b) Módulo 2. Es de carácter específico y común al Patrimonio Histórico y Territorial. Se asignan 15 créditos ECTS distribuidos en varias asignaturas de carácter obligatorio.
c) Módulo 3. Es de carácter específico y especializado. Está desdoblado en las especialidades de Patrimonio Histórico y Patrimonio Territorial. En cada especialidad se ofrece un conjunto de asignaturas optativas de las cuales el alumno ha de hacer una selección que le lleve a obtener los 15 créditos ECTS asignados a este módulo.
d) Módulo 4. Es de experimentación directa y aplicación de la formación adquirida. Admite tres modalidades: realización de prácticas externas en diferentes entidades y organismos públicos o privados con presentación de un informe; elaboración de un proyecto profesional, o desarrollo de un trabajo de investigación. Se trata de actividades siempre tutoradas por un profesor del Máster que, en el caso de las prácticas externas, han de contar también con un tutor o responsable en la empresa o institución donde se desarrollen. A su realización se le asignan 20 créditos ECTS. A su término, el alumno hará una defensa del trabajo realizado, en cualquiera de sus modalidades, en acto público ante tribunal.

La Práctica Externa es un trabajo temporal realizado en un organismo, institución o empresa de carácter público o privado, con el fin de poner a prueba los conocimientos científicos y técnicos trabajados en los módulos 1 al 3, así como de tener una experiencia profesional que contribuya a la adquisición de las competencias del título. Para la evaluación de la Práctica Externa, deberá elaborarse y presentarse un Informe o Memoria en el que se exponga y valore el trabajo realizado. Se hará en un acto público ante una comisión establecida al efecto. Al igual que la actividad previa, la Memoria habrá de recibir el visto bueno del tutor del alumno dentro del programa y también del responsable de la entidad donde se haya desarrollado la tarea.

El trabajo a acometer por el alumno constará por tanto de dos partes: una presencial en la entidad donde realice la Práctica que no podrá exceder de 300 horas -preferentemente habrán de completarse a lo largo de 12 semanas a razón de 25 horas semanales o de cinco horas diarias de lunes a viernes- y otra de elaboración del Informe o Memoria que le ocupará el tiempo restante hasta el total de 500 horas de trabajo que corresponden a los 20 créditos del Módulo 4.

Estas prácticas se realizarán de acuerdo con los convenios que se establezcan al efecto entre la Universidad de Cantabria y las entidades dispuestas a colaborar con ella para el desarrollo de tal actividad.

DOCUMENTO XXI

MUJERES en el SISTEMA ARTE

(Presentación en Santander de **MAV,** Asociación Estatal **Mujeres en las Artes Visuales**)

Mesa redonda, jueves 13 de enero de 2011 (Casyc)

Comparecientes: María Antonia de Castro, Marta Mantecón, Mónica Álvarez Careaga, Manuela Alonso Laza y Salvador Carretero

1. Introducción.

Para preparar esta breve y sencilla intervención –quizá quirúrgica y entiendo que ha de ser así, ya que todo el protagonismo ha de ser evidentemente de MAV-, lo he hecho con la sana idea de hacer examen en positivo –alejados de toda autocomplacencia y ubicados en un juicioso sentido crítico o autocrítico en este caso- en lo acontecido en el

MBAS desde 1990 a esta parte o de unos años aquí, compartimentado dicho examen en cinco capítulos (más un apéndice de tipo urbano: Proyecto *Sotileza*):

1-exposiciones temporales,
2-visitas y visitantes,
3-ensayo e investigación,
4-otras actividades (conferencias)
y 5-colección permanente;

todo ello desarrollado con un presupuesto muy parco (no es ir de víctima: es una realidad) y un excelente equipo de 18 personas estables (más otras muchas temporales) (de las 18 personas que componen el equipo permanente, con continuidad, 14 son mujeres y 4 somos hombres; salvo la dirección, todas las personas técnicas y subtécnicas y todas de las que se ocupan en las labores de administración, son mujeres: 6 en total, aunque son 5 en el último año).

2. Exposiciones Temporales.

El examen que en este caso hemos realizado es sencillo: analizar al menos cuántas han estado protagonizadas por mujeres artistas, y el resultado es el siguiente, tomado el período de 1990 a 2010, sobre unas 205 exposiciones temporales realizadas, casi todas ellas producciones propias:

- De arte clásico: de 10 muestras, 2 de mujeres y 8 de hombres.
- De arte moderno: de 30 exposiciones organizadas, 10 mujeres (33%) y 20 hombres (66%).
- De arte contemporáneo (que es lo que más nos interesa): sobre 135 exposiciones individuales organizadas entre 1990 y 2010, unas 45 han estado protagonizadas por mujeres (33,33%) y 90 por hombres (66,66%).
- En 2009, dedicamos *El Puente de la Visión* a la mujer, proyecto que lo protagonizaron Rosalía banet, Marta Bernardes, Nicola Costantino, Ana Díez, Ruth Morán y Concha Pérez.

3. Visitas y Visitantes.

Como todos sabemos con absoluta fidelidad, es la mujer (y sobre todo la mujer entre los 40 y los 65 años), con un muy alto porcentaje, la que más disfruta de los eventos culturales organizados, con una total fidelidad (entre el 65% y el 75 %).

4. Ensayo e Investigación.

En el caso del MBAS, amén de otros foros y además de las exposiciones temporales o de la colección permanente –que evidentemente son también instrumento de ensayos-,

es la revista anual del museo denominada *Trasdós,* y que lleva ya 12 años de existencia con otros tantos números editados, la que nos puede aportar datos fieles.

En este sentido, hemos contabilizado 126 personas diferentes las que han colaborado en la revista desde su fundación, de las cuales 51 son mujeres (el 40%) y el resto hombres (75 hombres, el 60%), si bien, en este caso, el número de colaboraciones trabajadas y publicadas por mujeres es ligeramente superior a las llevadas a cabo por hombres.

5. Otras Actividades.

Centrándonos en las comparecencias y conferencias, hemos hecho examen de los últimos años, y de los 155 conferenciantes (de Espacio Interior, Artistas de los Siglos XX y XXI, Alucinaciones, aluCINE y otros), la proporción es parecida: el 40% de las intervenciones han sido impartidas por mujeres y el 60% por hombres.

6. Colección Permanente.

Mención aparte merece este capítulo, por cuanto se compartimenta en varias ideas.

- Respecto a la composición numérica de la Colección Permanente del MBAS:

  a) Hasta 1990, había unas 900 obras propiedad del MBAS, de las cuales, 73 están realizadas por artistas mujeres (el 8%) y unas 600 por artistas hombres (66%), además de obras anónimas.

  b) De1 1990 a 2010, la Colección Permanente se ha incrementado en casi el doble (casi son 1800 piezas en propiedad las que componen la colección): siendo muy bajo, el incremento de obras realizadas por artistas mujeres se ha duplicado al 16%, manteniéndose el 67% de piezas de artistas hombres (ha habido copiosas donaciones, como la de Martín Sáez, Bernard Plossu, etc., que hacen que dicha estadística se mantenga ahí).

- En cuanto a su diferenciación en su contenido:

  a) Arte clásico: se rescató a Clara Trueba (del s. XIX, como ejemplo de mujer culta, inteligente y en tierra de nadie, de la época ilustrada y de la primera mitad del siglo XIX, mujer perteneciente a un estatus social conocidas como “las sin clase” “aclásidas”, casi todas ellas dedicadas a ser institutrices; OJO a las nodrizas) (MARY WOLLSTONECRAFT: *La educación de las hijas* publicada por “El Desvelo Ediciones” a instancias de Javier Fz. Rubio y presentada en el MBAS).

b) Arte Moderno: María Blanchard, de un lado; del siglo XX habría que considerar a otras artistas como Luz Alvear, Lucila Lahera, además de Gloria Torner, entre otras.

c) Arte Contemporáneo: el incremento de la colección en piezas realizadas por artistas mujeres es ya mucho mayor y evidente, acrecentado en estos últimos años enlazando con el criterio de trabajo del MBAS en cuanto a la presentación de su colección permanente en estos últimos años, con la presentación de la colección permanente futura y con una precisa sección de la colección dedicada a la mujer en su compromiso feminista.

i. Compromiso feminista: en este último sentido, destaco un puñado de significativas obras que se han incorporado en propiedad, las de las españolas Rosalía Banet, Berta Jayo, Ruth Gómez, Vicky Civera, Naia del Castillo, etc., o piezas de las argentinas Nicola Costantino o Florence Vaisverg, las portuguesas Catarina Campino (tres piezas) o Alexandra Aguiar o la islandesa Bjargey Olafsdotir, entre otras.
ii. Colección Permanente *¿Sin Límites?*, que inauguramos en 2003 y que una de las 12 salas o ámbitos, estuvo dedicada a la mujer, con obras de arte moderno (Iturrino, Blanchard u Oteiza) y obras de arte contemporáneo (Vicky Civera, Concha García, Jorge Galindo o Ruth Gómez, entre otros artistas), de acuerdo al habitual discurso transversal que el MBAS lleva trabajando y se lleva significando.
iii. Colección Permanente futura: en este sentido, ya hemos diseñado su contenido y desarrollo, dedicando una de las dos plantas en que se distribuye y exhibe la colección permanente, dedicándola, como digo, por entero a la mujer, con una parte más dura y reivindicativa y otras más sosegada, si cabe, con piezas (pinturas, videos, obras sonoras, fotografías, esculturas, etc.) de artistas, hombres y mujeres: entre éstas, algunas de ellas ya citadas y otras piezas incorporadas en propiedad al MBAS durante estos últimos años de Tacita Dean, Felicidad Moreno, Eullalia Valldosera, Seo, Emilia Trueba, Vicky Uslé, Magdalena Correa, Eva Koch, Paloma Navares, Concha Pérez, Concha García, Nuria Canal, Cristina Lucas, Arancha Goyeneche, Irene Van Mheen, Miriam Backström, etc.
iv. Colección Consejería de Cultura: no entro aquí ahora, aunque también llevamos trabajando la incorporación en propiedad de obras contemporáneas de acuerdo al contexto de la colección del MBAS y de acuerdo a su proyecto.

7. Proyecto Artístico Urbano *Sotileza*.

- Elección de Artistas: Concha García y Baltazar Torres (una mujer y un hombre), una española y un extranjero.
- Elección de obras: una horizontal y otra vertical, una abstracta y otra figurativa, una especialmente silente, la otra más parlanchina por narrativa, elegidas para que entre las dos, manteniendo su autonomía, puedan dialogar, como así sucede, y finalmente protagonizadas ambas por la mujer (Concha García y la iconografía de la pieza del portugués Baltazar Torres).
- Éste, como en todos los proyectos del MBAS, se trabajan y desarrollan siempre y en todo caso según criterios de calidad, como no puede ser de otra manera.

8. Conclusiones.

a) El constante papel activo y desconocido de la mujer en el arte, la ocultación de la artista mujer, su desconocimiento, la marginación.
b) La evidente desigualdad pertinaz y constante, siempre en contra de la mujer, siempre recluida, siempre marginada.
c) Es el horror habitual de decidir por otro u otra, por otros, ver cómo la sociedad ha venido decidiendo por la mujer, con todo lo que significa de –en la teoría y en la práctica-, y no es otra cosa que la habitual acción social de cercenar la libertad de la mujer, haciendo opacas o anuladas las libertades de conciencia y la libertad de conciencia.
d) El MBAS debe profundizar más y mejor, mucho más y mucho mejor en este aspecto, con positivo sentido de autocrítica.
e) Espiritualidad laica / "No hay ambiente".

DOCUMENTO XXII

2011
ACUERDO-CONVENIO ENTRE EL AYUNTAMIENTO DE SANTANDER (MAS | MUSEO DE ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO DE SANTANDER Y CANTABRIA) Y LA CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE (SOCIEDAD REGIONAL DE CULTURA)

En Santander, a 26 de agosto de dos mil once
R E U N I D O S
De una parte, el Excmo. Alcalde de la Ciudad de Santander, en cuyo nombre y representación actúa (Ayuntamiento de Santander, en lo sucesivo AYS),
De otra, el Excmo. Presidente de la Sociedad Regional de Cultura y Deporte S.L. (en lo sucesivo SRCD), en cuyo nombre y representación actúa,
suscriben el presente Acuerdo-Convenio complementado con información adjunta relativa al índice-calendario de las actividades 2011 del Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (MAS) (en lo sucesivo MAS), estableciendo un vínculo de colaboración mutua entre las dos instituciones en materia cultural referido a la coproducción y coorganización de las actividades que se recogen en documento adjunto, de acuerdo a los excelentes Convenios similares de 2008, 2009 y 2010, fiel y puntualmente cumplidos por ambas partes y que se desea dar continuidad, con una calidad cultural y artística excelentes y una rentabilidad magnífica, de acuerdo con lo siguiente:
Primero.- Que las actividades auxiliares y complementarias propuestas por el MAS en documento adjunto a realizar en Santander, en los ámbitos del MAS y, en su caso, en las Casas del Águila y La Parra del proyecto de "El Puente de la Visión 2011", de acuerdo al calendario general que se adjunta –pueden incorporarse algunas novedades y mejoras en el transcurso del año, cuestión que, de suceder, se irá detallando, con previsión y con el visto bueno de las dos partes (MAS y SRCD)- entre enero y diciembre de 2011, poseyendo similares perfiles a las del 2008, 2009 y 2010 con nuevas mejoras y novedades añadidas a las anteriores.
Segundo.- Que dichas actividades serán coproducidas. coorganizadas y coordinadas por ambas instituciones (MAS y SRCD), con el visto bueno de ambas. En algún caso, de acuerdo a distintas cuestiones, se podría dar el caso de la cancelación de alguna actividad, informadas ambas partes y de mutuo acuerdo.
Tercero.- Que la Dirección científica, técnica y artística corresponde al MBAS de acuerdo a su singularidad y a la especialidad de su administración y personal con la incorporación del personal designado por la SRCD a tal efecto.
Cuarto.- El material informativo o publicitario de dicho proyecto -tanto por parte del AYS, a través o no de su MAS o el gabinete de prensa del AYS u otro servicio del mismo, como por la SRCD, por cualquiera de sus vías-, siempre ha de quedar reflejado de forma clara que la producción del mismo pertenece a las dos instituciones citadas (en lo sucesivo se lee siempre del AYS o MAS y de la SRCD), del AYS o MAS y de la SRCD, ya sean escritos u orales, ya de tipo local, regional, nacional o internacional, nunca sobre el epígrafe monográfico informativo dedicado a una u otra institución que pueda llevar a equívocos, debiendo contar siempre con el visto bueno previo de las instituciones o en quien deleguen.

Quinto.- Que en el material documental dirigido al público en general que se realicen específicamente con motivo de dicho proyecto -como catálogos, carteles, invitaciones, etc.- ha de quedar reflejado con claridad y con idéntica valoración en su diseño -logotipos y similares-, la misma productividad de las dos instituciones, que ha de ser tratada con igualdad y paridad, al tratarse de un proyecto producido y organizado por las dos instituciones. Las correcciones de este material documental, serán llevadas a cabo por las dos instituciones en la persona que cada institución delegue, realizándose los añadidos o modificaciones con el visto bueno respectivo o en quien deleguen.
Sexto.- Que en la información particularizada perteneciente a una u otra institución, -publicidad particular o general, dípticos, trípticos o polípticos, folletos de mano, carteles, etc.- ha de quedar reflejado con claridad e igualdad, que dichos proyectos están producidos por las dos instituciones, siendo preferible que dicha información sea desgajada de la información general correspondiente a una u otra institución para evitar equívocos, debiendo contar siempre con el visto bueno de las instituciones o en quien deleguen.
Séptimo.- Que los gastos económicos que emanaren de la organización de dichas actividades del MAS, sufragarán los conceptos de organización de los distintos proyectos de muy diversa índole con su continuidad y mejora, que se circunscriben a las exposiciones temporales y exposición de la colección permanente (con el desarrollo de sus diferentes conceptos de trabajos editoriales, señalizaciones, transportes, montajes y desmontajes, textos, fotografías, inauguraciones, intervenciones de iluminación, etc.), exposiciones y proyectos artísticos urbanos, revista del museo, charlas, conferencias, encuentros, presentaciones, seguro de obras, encuentros con los artistas, etc. En este sentido, y de acuerdo a la voluntad e intención de continuidad de 2011 respecto a los anteriores 2008, 2009 y 2010, la aportación económica de SRCD se elevará a 85.618,68 euros (ochenta y cinco mil seiscientos dieciocho euros con sesenta y ocho céntimos), cantidad a la que es preciso sumar los 30.000 euros (treinta mil euros) de cada institución de cara a la organización del proyecto de arte contemporáneo internacional "El Puente de la Visión 2011" a exhibir simultáneamente en el MAS y en las "Casas del Águila y La Parra" de Santillana del Mar (inauguración los días 6 y 7 de octubre con clausura a mediados del mes de diciembre de 2011), cantidad y cantidades idénticas a los años anteriores.
Octavo.- Que, descontadas las habituales distribuciones de las ediciones de acuerdo a intercambios institucionales entre museos, fundaciones, universidad, medios de comunicación y difusión, galeristas, críticos de arte, coleccionistas, etc., las correspondientes ediciones serán repartidas con el visto bueno de ambas instituciones o en quien deleguen.
Y, en prueba de conformidad con cuanto antecede, se firma por duplicado ejemplar a solo y único efecto en lugar y fecha arriba indicados.
Fdo.: Iñigo de la Serna Hernáiz **Fdo.: Miguel Ángel Serna Oliveira**

DOCUMENTO XXIII

INCENDIO del MAS de 20 de noviembre de 2017.
Informes.

ASUNTO: entrega de informe técnico del director del MAS en relación a ocho preguntas particularizadas de la Concejalía de Cultura solicitadas el 21 y el 23 de noviembre de 2017.

1. **Medidas de seguridad adoptadas con motivo de la ejecución de las obras para la conservación de los fondos o elementos museísticos.**

   SISTEMA DE SEGURIDAD DEL MAS (antes de las obras de reforma).

   El edificio disponía de alarma, detectores contraincendios, sensores volumétricos, sistema de cámaras de vigilancia, extintores, control de temperaturas y humedad relativa operativos en el momento de la entrega del edificio el 4 de mayo de 2017. La central del control del sistema de seguridad del MAS quedó bajo total dependencia de las obras de reforma, colindante con la instalación el ascensor-montacargas.

MEDIDAS DE SEGURIDAD Y PREVENTIVAS CON MOTIVO DE LAS OBRAS DE REFORMA.

Acondicionamiento de la Planta 0 como Búnker.

El Búnker se estableció como almacén de las Colecciones artísticas y de toda índole y de la documentación especial del MAS (Expedientes de Obras del MAS). Este ámbito se preparó y acondicionó *ex profeso* para tal función.

Por sus condiciones intrínsecas y por su facilidad para una hipotética evacuación de las Colecciones en caso de emergencia, el Búnker se estableció en ese lugar.

Es el único espacio (parte parcial de la Planta 0) del edificio que quedó bajo el total y exclusivo control y responsabilidad del MAS durante las obras de reforma.

Acondicionamiento del Búnker de cara a las obras de reforma.

El Búnker de la Planta 0 es el espacio que se acondicionó *ex profeso* para albergar parte de las colecciones del MAS bajo total dependencia y control del MAS. Para ello, se llevan a cabo gestiones previas con el Comité de Seguridad y Salud Laboral del Ayuntamiento y un Plan de Actuación y Proyecto para proceder al estudio de la Seguridad del Búnker y a la total independencia y adecuación de acceso del Búnker. El Comité de Seguridad y Salud Laboral del Ayuntamiento de Santander se reúne en sesión extraordinaria de 17 de febrero de 2017 y se elevan informes proponiendo un acceso independiente. La Arquitecta Municipal y Directora de las obras de reforma hace dos informes-proyectos sobre ello a propuesta de la solución planteada por el MAS.

Se procedió al levantamiento de tabique nuevo en la sala de exposiciones, de suelo a techo, aislando dicho Búnker de forma total del resto del edificio, del resto de las obras de reforma (dos tramos espaciales aislaban el Búnker del edificio a modo de cortafuegos). Se instalaron dos puertas metálicas con sus respectivos marcos metálicos. Puerta Sur o Salida de Emergencia de doble hoja sentido calle Rubio: metálica con cerradura de seguridad y sellada por dentro (sellado controlado por el personal del Búnker). Esta puerta de grandes dimensiones para el paso rápido de obras de arte de todo formato (c. 250 x 180 cm.) estaba concebida para ser salida de emergencia, tanto de personal como de la obra artística, si hiciera falta, como así ha sido. Puerta Norte de una hoja metálica: esta puerta no existía; se practicó y abrió por el muro del fondo de la sala de exposiciones de esta Planta 0, puerta metálica con su cerradura de seguridad. Dicha puerta da a un pasadizo interior conectado al exterior a través de una escalinata que a su vez da a otra doble puerta metálica con cerraduras, con salida ya al exterior en el pasadizo que conecta los dos jardines (superior e inferior) que flanquean la Biblioteca de Menéndez y Pelayo de diferentes cotas. La razón de abrir este acceso era tener totalmente independizado el Búnker/Planta 0 de manera que el acceso, control y la seguridad del Búnker jamás se mezclara con las obras de reforma y su personal.

Interior del Búnker. Disponía de climatización controlada (temperatura estable con dos pastillas de climatización de techo) para la conservación de todas las piezas allí almacenadas (18-22 C). A su vez, se tenían 4 deshumidificadores no integrados de apoyo para cuando hicieran falta (humedad relativa, 45-65%). Es decir, los controles de humedad relativa y temperatura del Búnker de esta Planta 0 eran los precisos para la correcta conservación de las colecciones. En todo el Búnker se instalaron palés de PVC aislados a su vez del suelo con almohadillas antivibración y almohadillas o placas aislantes de fibra de vidrio de distintas densidades; de esta forma, toda la colección allí almacenada estaba aislada del suelo (casi 20 cm de levantamiento sobre el suelo), preservada también ante posibles vibraciones. Sobre estos palés se acomodó toda la colección con especial cuidado. Se utilizaron además aislamientos suplementarios, tiras de fibra de vidrio, en todos y cada uno de los palés, sobre los que han descansado todas las piezas. Distribuidos por el Búnker también se colocaron una decena de extintores. Se acondicionó un sistema de iluminación de control interno, desde la misma Planta 0. En el Búnker (Planta 0), procedente de distintos almacenes del edificio del MAS que fueron vaciados, se almacenaron las siguientes colecciones: 1.100 obras de arte entre pinturas, esculturas, dibujos, grabados, fotografías, instalaciones, etc.; 2.450 piezas

pertenecientes a las colecciones de numismática, medallística y sigilografía, así como de prehistoria y arqueología, etnografía, historia natural, etc.; asimismo, se almacenaron en el Búnker todos los Expedientes de cada pieza del MAS (documentación esencial de todo museo); también se acondicionaron varias estanterías para almacenar esculturas y obra sobre papel, así como cinco armarios, tres taquillas, pequeñas estanterías, cuatro mesas-maleta de trabajo, cinco sillas, varias peanas y cuatro carros para transportar piezas cuando se precisase. En el pasadizo de acceso al Búnker, se ubicaron rollos de embalaje y útiles del servicio de limpieza. Para el almacenamiento de las colecciones prevista para ser ubicada en la Planta 0 o Búnker se contó con personal contratado al efecto: el trabajo se desarrolló a lo largo de más de un mes y se llevó a cabo con cuidado y precisión, supervisado y dirigido por el MAS, pieza a pieza y obra a obra. Todas las colecciones estaban perfectamente colocadas, embaladas las que lo precisaban además de controladas y fotografiadas. Todas las colecciones también estaban aseguradas.

Seguridad y Vigilancia en el Búnker. Se trabajaron los sistemas de seguridad del Búnker y del MAS. El Búnker contaba con vigilancia humana permanente las 24 h. del día y todos los días de la semana.

Se diseñó con detalle el sistema de vigilancia y control a realizar en el Búnker. El acceso a este Búnker estaba totalmente controlado y era totalmente restringido, con un absoluto control del personal que podía acceder al mismo. Motivos de seguridad hicieron que muy pocas personas supieran de la existencia del Búnker, dada la discreción con que se trabajó, discreción que se exigió desde el principio. También y desde el primer día, se creó un Libro de Registro del MAS en donde el personal vigilante del MAS ha anotado todos y cada uno de los movimientos de personal o de cualquier índole acontecidos en el Búnker: fechas, días, horas, personas con nombre y apellidos, DNI, de todas y cada una de las personas que han accedido con autorización, así como anotación de novedades pertinentes. En el Tablón de Datos del Búnker, el personal tenía documentación en el que se contemplaba las exactas y precisas personas (nombre y apellidos, DNI) que tenían autorización para su acceso: director del MAS, personal del MAS, vigilantes del MAS y personal vigilante de empresa privada para las noches, fines de semana y días festivos en el MAS: cada cambio de personal, era comunicado por escrito con nueva relación detallada. Se instaló un teléfono *ex profeso* en el Búnker. La Vigilancia del Búnker se encomendó a varias personas: lunes a viernes, de 7:30 a 21:30 personal vigilante del MAS (Ayuntamiento de Santander) 2 personas por la mañana y 2 personas por la tarde; lunes a jueves de 21:30 a 7:30 a.m., fines de semana y festivos: se contrató (concurso público) empresas de vigilancia y seguridad (Securitas y ALCOR); esta empresa tenía la responsabilidad de vigilar el Búnker en exclusividad sin poder salir de él en ningún momento. Es decir, el Búnker no podía estar jamás sin personal vigilante en ningún momento, durante las veinticuatro horas de cada día, de cada semana, de cada mes, de todo el tiempo, como así ha sido; la función y responsabilidad tanto del personal vigilante del Ayuntamiento de Santander (funcionarios y laborales) como de la empresa especializada contratada (Securitas/Alcor), era el Búnker.

PLANTA 1.

Acondicionamiento de la Planta 1 para convertirlo en almacén aislado. Se solicitó aislamiento total respecto del resto del edificio. Se levantó un tabique nuevo, de suelo a techo que separó toda la Planta 1 del resto del edificio y de cualquier contacto con las obras de reforma (de hecho, quedó un espacio de separación entre el Búnker y el edificio a modo de cortafuegos). A este espacio se accedía a través de una puerta metálica con cerradura que se instaló al efecto, con la llave original en poder de SIEC y con copia de dicha llave en el MAS. A esta Planta 1, ya tabicada y cerrada, se estableció, mediante acuerdo verbal, que ningún miembro de la empresa constructora pudiera acceder a la misma, sin previa comunicación al MAS. A la misma solo podía acceder personal autorizado por el MAS. Sensores de intrusión, contraincendios, extintores, cámaras, quedaron dentro del espacio tabicado y cerrado con la citada puerta metálica. Estos sistemas de seguridad en toda la Planta 1 quedaron tal como estaban antes del comienzo de las obras de reforma. Hasta la entrega de llaves del edificio el 4 de mayo.

PLANTA 2.

En un principio, esta Planta 2 iba a quedar totalmente despejada, vacía de forma completa y así se hizo en marzo. En junio, bajo precisas instrucciones de la Arquitecta Municipal, se procedió a almacenar cajas de libros ordenadas en las dos paredes laterales para repartir pesos, liberando de peso a la Planta 3. Se pudo hacer ya que como en esta Planta 2 no iba a existir ninguna intervención de reforma y obras, tras su vaciado se optó por almacenar lo siguiente: libros embalados en cajas ordenadas sobre palés. Todos los elementos fueron dispuestos en los muros laterales del ámbito, nunca en alturas importantes y siempre repartiendo pesos. Sensores de intrusión, contraincendios, cámaras del sistema de seguridad del museo, cajas de automáticos, quedaron donde estaban activos en el momento de la entrega del edificio el 4 de mayo de 2017. Los extintores se reubicaron convenientemente ante la nueva situación.

PLANTA 3.

Como en esta Planta 3 no iba a existir ninguna intervención de reforma y obras, se vació por completo para guardar lo siguiente: libros embalados en cajas ordenadas sobre palés; estanterías de la biblioteca del MAS y su mesa de trabajo; todos los elementos fueron dispuestos en los muros laterales de los ámbitos, nunca en alturas importantes y siempre repartiendo pesos. Con el incendio, nada sufrió desperfecto alguno. Sensores de intrusión, contraincendios, cámaras del sistema de seguridad del museo, cajas de automáticos, quedaron donde estaban activos en el momento de la entrega del edificio (el 4 de mayo de 2017); los extintores se reubicaron convenientemente ante la nueva situación. Todo el contenido especificado líneas atrás, de esta Planta 3, no ha sufrido especiales daños.

2. Daños causados por el incendio sobre los referidos fondos.

BÚNKER (Planta 0). Todas las Colecciones y sus expedientes estaban en el Búnker. Todas han resultado indemnes.

Obras de Arte perdidas. Planta 1/EspacioMeBAS: CUATRO (TRES PINTURAS Y UNA ESCULTURA).

1. José Pérez OCAÑA (Cantillana, Sevilla, 1947-1983): "Vaca", 1983, escultura u obra tridimensional en papel policromado, de dimensiones variables (sobre 150 x 70 x 95 cm.), nº inventario 0652, valor económico estimado 15.000 €; obra liviana de papel que se embaló y se suspendió del techo al fondo a la derecha del EspacioMeBAS, fácilmente arrugable con cualquier contacto de ahí la necesidad de aislarla*; pieza desaparecida en el incendio.*

2. Ignacio ANGULO (Madrid, 1952): "Altamira", 1985, pintura en acrílico sobre madera, 177 x 123 cm. nº inventario 0774, valor económico estimado 3.500 €; obra que por su estructura y materia, pesada, precisaba estar aislada y colgada, por ello se embaló y colgó en lo alto de la pared al fondo a la derecha del EspacioMeBAS; p*ieza desaparecida en el incendio.*

3. Antonio GOMAR (Beniganim, Valencia, 1853-1911): "Paisaje", 1906, pintura al óleo sobre lienzo de 210 x 510 cm., nº inventario 0598, valor económico estimado 15.000 €; lienzo de muy grandes dimensiones –no cabía en el Búnker de la Planta 0- cuyo delicado estado de conservación desaconsejaba la posibilidad de ser enrollada por el evidente riesgo de desprendimiento de la pigmentación, de ahí que se optara, al igual que las anteriores, por embalar y colgar de la pared del fondo izquierda superior ocupando casi toda la pared del fondo del EspacioMeBAS; p*ieza desaparecida en el incendio.*

4. Joaquín MARTÍNEZ CANO (Noja, Cantabria, 1953): "Pintura", 1982, díptico pictórico de técnica mixta sobre lienzo, 180,7 x 252,3 cm., nº inventario 0882, valor económico estimado 15.000 €; obra que por sus características no podía estar en el Búnker (necesidad de colgar de forma aislada e independiente), pieza trabajada con muchas ramas en superficie característica de su etapa povera y matérica de la primera mitad de los ochenta por cuyo carácter se optó por embalarla y colgarla de la pared, al fondo a la derecha

superior, para que nada pudiera apoyarse sobre su superficie, evitando estropearla; p*ieza desaparecida en el incendio.*

Obras de Arte dañadas. Planta 1/EspacioMeBAS: TRES ESCULTURAS.

1. Daniel GUTIÉRREZ ADÁN (Santander, 1955): "Caballito de mar escapando de la fosa atlántica", 1984, escultura de hierro, 253 x 80 x 48 cm., nº inventario 0730; obra de hierro que se ubicó al fondo, abajo a la derecha*; esta pieza resultó dañada por el incendio pero podrá ser restaurada y recuperada.*
2. Daniel GUTIÉRREZ ADÁN (Santander, 1955): Sin título, 1991, 250 x 44 x 25 cm., escultura de hierro, cristales y otros materiales, nº de inventario 2272; obra cuyos elementos de cristal y otros materiales se retiraron de su estructura, se embalaron y se custodiaron en el búnker (Planta 0), quedando solo en el EspacioMeBAS la muy pesada y gran estructura de hierro al fondo abajo y en el centro; e*sta pieza resultó dañada por el incendio pero podrá ser restaurada y recuperada.*
3. Felipe MONTES (Palencia): "Atopos I", 1981, escultura de chapa de hierro pintado, 110 x 150 x 110 cm., nº inventario 0600; obra también muy pesada de hierro que se colocó al fondo abajo a la derecha de la sala; *esta pieza resultó dañada por el incendio pero podrá ser restaurada y recuperada.*

   Peana o base –que no obra artística-, pesada chapa de hierro que se colocó al fondo de la sala, zona inferior a la derecha; pertenece a una escultura de José Luis VICARIO (Torrelavega, 1966); la obra artística ("Totemlaxis", 2006, escultura de técnica mixta formada por 12 paraguas de nylon rojo con varillas de acero, madera y hierro, 250 x 110 cm. de diámetro, nº inventario 1565) estaba en el Búnker (Planta 0); aunque esta base no constituye obra artística, también se recuperará.

   Balance de obras perdidas: cuatro (tres pinturas y una escultura; valor económico total estimado: 48.500 €). Estas obras de arte citadas estaban, además de embaladas y colgadas de forma aislada e independiente, a su vez protegidas por un gran panel de madera, de pilar a pilar del fondo y hasta el techo (dimensiones aproximadas de dicho panel de DM: 345 x 430 x 50 cm., alto x ancho x fondo). Estas obras estaban aseguradas.

Fondos Bibliográficos dañados. Planta 2. La Biblioteca Especializada del MAS (en lo sucesivo BEM) nace en 1991. Se ubica en una sala de la Planta 3.

Desde su creación hasta la actualidad se lograron reunir unos 28.000 volúmenes. El crecimiento de la BEM se hizo posible mediante el intercambio de publicaciones acordado con otras instituciones (fundaciones, universidades, etc.) y museos (60% de los fondos). Mediante el envío gratuito por parte de instituciones de toda índole (15%). Mediante las donaciones de particulares (25%). Entre las donaciones más importantes cabe citar: Fernando Zamanillo, Simón Marchán, Luis A. Salcines, Mª Jesús Ortega o Diego Bedia, además de otras como de la Fundación Botín o la Galería Elba Benítez. Se trata de una biblioteca especializada en Arte de los siglos XIX al XXI, en museología, museografía, revistas especializadas, catálogos, monografías y ensayos. Con sección especial dedicada a Cantabria. La BEM estaba inventariada e informatizada en una cuarta parte.

Dispuesta en estanterías (16.000 volúmenes), por un lado, y embaladas y almacenadas, el resto. La BEM se hallaba cerrada al público. Nunca se ha podido abrir por falta de personal. Tras el incendio, a la espera de un cotejo minucioso, se ha perdido un porcentaje elevado de los fondos. La BEM cuenta con seguro (Servicio de Patrimonio).

Material técnico dañado. Planta 1/EspacioMeBAS. En parte del EspacioMeBAS y dispuesto de forma ordenada alrededor del ámbito, sobre palés de vinilo, se almacenaron vitrinas de metacrilato con sus peanas y peanas exentas, elementos de montaje de exposiciones (carros verticales y horizontales, etc.), pantalla de proyección portátil; elementos de iluminación embalados en cajas y ordenados: focos de iluminación ERCO de varios modelos, con filtros (unos 350 focos ERCO: cañones, bañadores, focos especiales puntuales, etc.), diverso material electrónico como proyectores, plasmas; lectores de CD y DVD, amplificadores, bafles,

aparatos de audio, máquina de video, etc., deshumidificadores, 119 marcos de aluminio negro vacíos de obra artística, mobiliario y elementos de Restauración del Taller de Restauración del MAS (Mesa de Succión, Mesa de Retoque, Lupas de Precisión, etc.), armario de diapositivas, carros, etc. Todos los objetos y piezas citados desaparecieron con el incendio. En este ámbito existía una caja de luz a la entrada a la derecha, cuyos automáticos desde el comienzo de las obras siempre estaban bajados o desconectados; es decir, no debería existir corriente eléctrica. Este material estaba asegurado.

Daños en PLANTA 3. Daños superficiales generales de los bienes muebles (libros, mesas, estanterías) (a falta de un fiel contraste).

3. Personas que tenían acceso a las instalaciones durante la vigencia del contrato suscrito con la empresa contratista.

La entrega de las llaves del edificio a la empresa constructora tuvo lugar el 4 de mayo de 2017, según consta en documento firmado por todas las partes: Concejala de Cultura, Director del MAS, Arquitecta Municipal y Directora del Proyecto de reforma del MAS y el Responsable de la Empresa SIEC. De acuerdo a lo anterior, el MAS pasaba a controlar el Búnker (en Planta 0) con exclusividad (protocolo del MAS, vigilancia humana permanente 24/365).

Al Búnker sólo tenían acceso el personal destinado a vigilancia y el personal autorizado por el MAS, bajo estrictos controles de registro. Como así figura.

El resto del edificio estaba bajo control de la empresa constructora.

Al almacén de la Planta 1, aun estando bajo control de SIEC, se acordó que sólo podía acceder personal de SIEC previa comunicación al MAS y acompañados de personal del Museo.

Al resto del edificio tenía acceso personal de la empresa constructora, directora de obra y las personas que ellas considerasen.

4. Explicación detallada del protocolo seguido en la evacuación de los fondos museísticos y en su custodia tras producirse el siniestro.

PLAN DE ACTUACIÓN ANTE EMERGENCIAS.

a. El edificio centenario del MAS posee unas características arquitectónicas complejas ante cualquier plan de emergencias y de evacuación, cuestión conocida y hablada con el Servicio de Arquitectura.

b. El edificio del MAS carece de salidas de emergencia y contra incendios, no cuenta con escaleras de emergencia, dificultando todo plan de emergencia y evacuación, pero no imposibilitándolo como así ha sido.

c. El plan no era complejo sino claro:

   - Orden de prioridad: personas, colecciones, edificio.
   - Evacuación urgente y ágil por la salida de emergencia (puerta metálica practicada al sur) a escasos metros de la calle Rubio y en la misma cota (lo demás dependería de cada situación) o por la puerta de acceso norte practicada también *ex profeso* en el Búnker.

d. Todo plan de emergencia del MAS pasa por la evacuación inmediata de las Colecciones del mismo, de ahí que se ubicaran las Colecciones de forma precisa y ordenada en el Búnker de la Planta 0, a diez metros de la salida a la calle Rubio y a ras de suelo, con total facilidad para su evacuación desde el exterior en caso de necesidad, a través de la Salida de Emergencias practicada (no existía) o gran puerta de dos hojas metálica y de grandes dimensiones (c. 250 x 180 cm)..

e. A la hora de proceder a una evacuación, lógicamente, lo primero son las personas. En segundo término, las colecciones artísticas. Estas, a su vez,

tienen un plan de jerarquización, en virtud de su valor e importancia artística.

f. Atendiendo a esta premisa, se realizó una muy cuidada y precisa colocación de cada pieza en el Búnker, con exacto conocimiento de la ubicación de cada una de las piezas. De manera, que resultara sencillo, eficaz y rápido en el caso de una evacuación.

g. La demostración de lo anteriormente explicado se constata en el siguiente dato: para la instalación y almacenamiento de las colecciones en el Búnker se necesitó más de un mes. Y, sin embargo, su evacuación se realizó en tres días y medio. Incluso, si hubiera sido necesario, se hubieran evacuado en un solo día, pero a tenor de la situación post incendio, no se requería tanta celeridad pero sí inmediatez por la delicada estructura del edificio a consecuencia del incendio.

Evaluación preliminar urgente de la situación.

Desde el mismo momento del siniestro y en lo que se refiere a las Colecciones y equipos del MAS, se comienza a perfilar la gestión a desarrollar, de forma urgente e inmediata con conversaciones *in situ* con la Alcaldesa de Santander, después con la Concejala de Cultura del Ayuntamiento de Santander, el director del MAS, junto con la ayudante de conservación del MAS (de baja por enfermedad que aun así acudió de inmediato, *motu proprio*) y la restauradora del MAS; desde las oficinas del MAS, situadas provisionalmente en el Mercado de México, el personal de administración también activado. Igualmente estaba presente la arquitecto municipal y directora de las obras de reforma del MAS. En este sentido, la coordinación entre todas las partes –además de diferentes servicios municipales que se iban incorporando al operativo- ha sido plena y constante desde el primer momento, decidiendo y trabajando en una misma dirección.

Desde ese instante, y en lo que atañe al MAS, la secuencia de los acontecimientos y toma de decisiones se suceden a la velocidad de vértigo en un triple sentido: evitar desgracias humanas, salvar las Colecciones del MAS y los equipos materiales, salvar el edificio del MAS.

Acceso inmediato, análisis y revisión del Búnker. El personal del MAS (director, ayudante de conservación y restauradora) pudo acceder al Búnker a las 8.00 a.m. del mismo lunes 20 de noviembre, lo que permitió una evaluación urgente de la situación, revisión y análisis general del estado del Búnker y de las Colecciones allí depositadas. Se constata que todo se hallaba en buen estado. Se constata también, gracias a la información de los Bomberos, que el incendio no afectaba tampoco a la Planta 1 o en el ámbito inmediatamente superior al Búnker, si no que se focalizó el fuego en el EspacioMeBAS y que evolucionó verticalmente hacia la Planta 2.

Aunque ya el fuego estaba controlado, tras la evaluación de las posibilidades de evolución inmediata del siniestro de cara al Búnker, y siempre informados por los Bomberos, se toma la decisión de activar inmediatamente la evacuación de urgencia de todas las Colecciones del MAS depositadas en el Búnker. Ello, en previsión de que pudiera filtrarse agua de la zona incendiada, en previsión también de posibles daños estructurales en la zona incendiada y en el edificio en general, y en previsión de que pudiera reactivarse el incendio. Por esta razón, el Servicio de Bomberos controló minuto a minuto la evolución post incendio.

Acceso al resto del edificio. Posteriormente, cuando el Servicio de Bomberos y la Policía Científica lo permite, se procede a la entrada en el interior del edificio, a primera hora de la tarde para hacer un análisis visual preliminar superficial y provisional de la situación. En un primer vistazo, se detectan la pérdida de todo lo almacenado en el EspacioMeBAS y en la Planta 2. Hasta los permisos de la Policía Científica, no se podía evaluar con mayor fidelidad el estado de la cuestión.

Así pues simultáneamente a lo largo de la mañana del lunes 20, se tuvo que proceder a la activación del Seguro de las Colecciones del MAS para su traslado y para la estancia de su nuevo almacenamiento, acción que desde la administración

del MAS, activa el Servicio de Patrimonio del Ayuntamiento de Santander. También se activó el seguro para el traslado recibiéndose el OK de la casa de seguro sobre las 13:15. Al mismo tiempo, la empresa aseguradora también otorga el OK provisional del seguro de estancia en la nueva nave hasta una peritación próxima.

Igualmente, se organizó la coordinación y el control del personal que iba a manipular las obras de arte. Paralelamente también se activa de inmediato un nuevo protocolo de Seguridad y Vigilancia de cara al traslado de las Colecciones del MAS, en tres focos simultáneamente: en el propio MAS, durante el traslado y en el nuevo almacén.

Coordinación y decisiones. En todo momento ha habido una coordinación total entre el Servicio de Bomberos, Policía Local, el propio MAS. Todas las decisiones adoptadas y llevadas a cabo han sido permanentemente trasladadas y puestas en conocimiento a la Concejala de Cultura por el director del MAS e informada la Alcaldesa, con los vistos buenos correspondientes. Muchas de las decisiones se han tenido que ir solapando unas con otras a tenor del desarrollo de los acontecimientos.

Traslado de las Colecciones. Una vez que se ha tomado la decisión de proceder al traslado urgente de las Colecciones dada la situación de emergencia (lunes 20 de noviembre sobre las 9:15 a.m.), se procede a la elección de una empresa especializada en transporte de arte, entre otras actividades, denominada Mobibox, empresa con la que trabaja el MAS a menudo y otras muchas instituciones culturales de Cantabria y de España.

En la toma de decisiones del traslado de las Colecciones, tiene lugar una reunión entre el director del MAS (SCR), la restauradora del MAS (BLS) y la ayudante de conservación del MAS (IPA). En la misma se adoptan decisiones de urgencia y sentido común: embalaje de las obras muy importantes y evacuación; protección de ligero embalaje o ligera protección de las obras importantes y evacuación; no protección de las obras que ya poseen cristal o metacrilatos de protección con su enmarcado y evacuación; sin embalaje las obras de calidad más baja o sin calidad y evacuación; empleo de guantes sólo cuando se precise en casos muy contados (para eso los marcos ya protegen las obras, forma más ágil de manipular las piezas; sí con guantes cuando se necesiten, que ha sido en muy pocas ocasiones).

El nuevo emplazamiento de las Colecciones del MAS, lógicamente, por razones estrictas de seguridad, debe mantenerse en el anonimato.

Como se ha explicado anteriormente, en el Búnker estaban colocadas las Colecciones del MAS con absoluta precisión, todas y cada una de las obras, jerárquicamente. A las 10:00 a.m. se empieza a preparar el traslado dentro del propio Búnker, estando presentes el director del MAS, la restauradora, la conservadora, los vigilantes y personal de Mobibox en tanto en cuanto se activaban los Seguros.

Comienza el traslado pasado el mediodía sobre las 13:15. En general, las obras almacenadas en un museo están sin embalar por obvios motivos de conservación (condensación de humedad en obras embaladas, que propician le génesis de moho y agentes patógenos). Cada obra se saca del MAS de forma individual. De acuerdo a las características y necesidades de cada pieza, su tamaño y disposición, cada obra es retirada y depositada en el camión de Mobibox con cuidado, controlado en todo momento por personal del MAS. Esta operación lenta y larga, pero con carácter urgente, se prolonga hasta el jueves día 23 de noviembre, es decir, tres días y medio. Obras importantes y delicadas se embalaron en el Búnker para ser transportadas. Otras, estaban ellas mismas protegidas por metacrilato. El resto, se trasladó con el mayor cuidado posible, siempre teniendo como premisa la urgencia de su evacuación, por lo que pudiera suceder. A su llegada al nuevo almacén, siempre ha estado supervisado por la restauradora del MAS. Es evidente que si se hubiera procedido al embalaje individual de cada pieza, la operación se hubiera alargado *sine die*, contraviniendo de forma obvia las necesidades inmediatas de traslado. Una vez ubicadas en su nuevo almacén, se ha constatado que toda la obra se encuentra en perfecto estado, idéntico a como salió del MAS.

Desde su salida del MAS al nuevo almacén, el camión siempre contó con escolta de la Policía Local. A la vez, tanto en el Búnker como en el nuevo almacén ya se habían activado las medidas de Seguridad y Vigilancia, es decir, en ambos sitios se contó en todo momento con personal humano de vigilancia durante las 24 horas del día (24/365).

En la nueva ubicación de las Colecciones se dispone de todos los sistemas de control, seguridad y vigilancia, alarmas, sensores, cámaras, etc., así como vigilancia humana permanente 24/365 (Vid. Pregunta 7).

NOTA: EN ESTOS 27 ÚLTIMOS AÑOS TODAS Y CADA UNA DE LAS OBRAS ARTÍSTICAS QUE HAN SALIDO DEL EDIFICIO DEL MAS (préstamo, depósito, etc.) LO HAN HECHO SIEMPRE CON SUS EMBALAJES CORRESPONDIENTES, SEGUROS, ETC., DEBIDAMENTE PROTEGIDAS, BAJO LA SUPERVISIÓN DE PERSONAL DEL MAS, DE LAS AYUDANTES DE CONSERVACIÓN Y/O DE LA RESTAURADORA , DE ACUERDO Al PROTOCOLO HABITUAL ESTABLECIDO (examen previo obras, embalajes, actas de salida y entrega, seguros, etc.).

5. **Aclaración, en particular, de las medidas de seguridad que se habían adoptado previamente en relación a las obras de arte que han resultado afectados por el incendio.**

Explicación dada en la Pregunta 1 de este informe.

6. **Indicación de cualquier otra circunstancia que pudiera resultar de interés en relación a lo sucedido.**

Inventario de obras del MAS.

Las Colecciones del MAS están inventariadas. Antes de 1990 sólo existía un simple Registro. Entre 1990 y 1994 se procede a la realización del inventario completo del Museo que se presenta en 1996. A finales de los noventa, con un programa que el MAS encarga al Servicio de Informática del Ayuntamiento creado *ex profeso*, se completa su informatización. Este inventario se ha mantenido actualizado siempre hasta la fecha. Ello posibilita a su vez levantar un seguro de las colecciones (Aon).

En cuanto a la Biblioteca Especializada del MAS (BEM), se tenía inventariado e informatizado (también ya con su tejuelo) 14.893 libros o ítems. Estaban a falta de su inventariado e informatización todo el fondo Marchán (c. 10.000-12.000 libros) y otros fondos (c. 3.000 libros).

Almacenamiento.

La ejecución de obras de rehabilitación en cualquier museo no implica necesariamente ni su cierre al público ni su vaciado completo. Las decisiones a adoptar están en función de distintas valoraciones museológicas y de las características y posibilidades de cada museo.

Almacenar colecciones y bienes muebles en el propio museo, si se trata de una reforma parcial, no integral, es algo totalmente normal.

En muchos museos, cuando tienen obra de reforma no integrales, entienden que la mejor forma de control, conservación y almacenamiento de la colección es en el propio edificio, si hubiera espacio para ello, específicamente acondicionado. Una colección puede sufrir en los traslados. Y los edificios de los museos tienen sus sistemas propios y personal.

Para ilustrar esto, no hace falta más que ir al Museo de Bellas Artes de Valencia donde acaban de finalizar la V Fase de rehabilitación (parcial), con las colecciones dentro y abiertas al público. O el Museo de Pérgamo de Berlín, cerrado al público en su mitad y abierto en la otra mitad, en obras hasta 2023. Se pueden poner más ejemplos (Museo de Bellas Artes de Asturias, Museo Arqueológico Nacional, Museo Municipal de Madrid, etc.).

En el MAS se optó por cerrarlo al público y proceder al acondicionamiento de un espacio estanco para depositar los fondos artísticos. Por desgracia, siete obras se hubieron de situar en otra sala cerrada y de acceso restringido, pero fueron pasto de las llamas (se explican las razones en otro párrafo).

7. **Situación actual de la Colección, descripción del lugar donde se encuentra, elección del lugar y medidas de seguridad con las que cuenta. Explicar la custodia actual en qué consiste.**

Nuevo espacio de almacenamiento. Las Colecciones se encuentran en una Nave dentro del municipio de Santander localizada de urgencia al poco tiempo del inicio del siniestro.

Conservación de las Colecciones. Los parámetros de climatización y humedad relativa están controlados. Se está acomodando y readaptando un nuevo específico espacio (similar al Búnker) dentro de la nave (materiales ignífugos, deshumidificación, grandes puertas de acceso con cerraduras, palés pvc con antivibración y fibras de vidrio de distintas densidades, cerramientos perimetrales opacos, tirantes verticales cada poco espacio, etc), con control constante y habitual de las condiciones ambientales y con el asesoramiento externo de la empresa Tresa.

Seguro, Seguridad y Vigilancia. El nuevo lugar de almacenamiento de la colección del MAS tendrá la misma vigilancia humana permanente 24/365 y protocolo de acceso que en el antiguo Búnker (lunes a viernes, de 7:30 a 21:30 personal vigilante del MAS; lunes a jueves de 21:30 a 7:30 a.m., fines de semana y festivos 1 vigilante de seguridad de la empresa Alcor).

Medidas de Seguridad de la Nueva Nave. Posee alarmas (conectada con IPS Seguridad), Cámaras de video-vigilancia por toda la nave
Alarma (con certificado de la Central de alarmas respecto al tipo de conexión y chequeo de la misma), sensores volumétricos, sensores magnéticos puertas acceso, incendios (conectado con Bomberos), sensores de infrarrojos detección humo, sensores detección humo y calor particularizado en la zona electa, extintores, bocas de incendio equipadas.

8. **Contactos con el MAS con las aseguradoras antes y después de las obras de accesibilidad respecto al movimiento de la colección al depósito provisional y a la nave donde se encuentran actualmente, visita de la perito.**

El MAS ha contado con seguros de su colección artística desde principios de los años noventa; también de su inmueble. Antes de las obras de reforma, se verificó que todo estaba en orden. Con el incendio, se volvió a verificar que todos los seguros de las Colecciones del MAS (Aon) estaban correctos. Sí hubo que hacer uno nuevo para su traslado urgente de acuerdo a la emergencia (Véase Pregunta 4 de este informe en relación a Seguro, Seguridad y Vigilancia). Dado parte del siniestro, una perito del seguro de la colección artística se personó en Santander para llevar a cabo la evaluación del mismo, activado. Antes, durante y después, siempre ha estado y está activado el seguro de la colección.

9. **Conclusiones**.

Tanto si se ha producido por accidente o por intrusión, en cualquiera de los casos, con los sistemas de seguridad del MAS el incendio se hubiera podido detectar y evitar.

Al tratarse de una reforma parcial y no integral (afectaba al 25% del edificio) se decide utilizar algunas plantas del edificio, exentas de reforma e intervención, como almacenes. Ello es posible porque el MAS se cierra al público en su totalidad. Y así, se procede al acondicionamiento y preparación de algunos espacios.

El Búnker (en Planta 0), habilitado, acondicionado *ex profeso* e independizado para almacenar las Colecciones del MAS, contó con las medidas de seguridad

requeridas y vigilancia humana permanente 24/365. Las Colecciones han resultado indemnes en su totalidad (a excepción de cuatro obras perdidas y tres dañadas, que se ubicaron fuera del mismo por razones que ya se han dado). Lo que corrobora la conclusión inicial.

El traslado posterior y urgente de las Colecciones artísticas fue activado por las consecuencias y riesgos inmediatos derivados del incendio (reactivación del incendio o fragilidad estructural del edificio consecuencia del mismo). Se llevó a cabo con la urgencia requerida por la situación, en el menor tiempo posible y DOalmacenamiento.

La pérdida de los fondos bibliográficos y material técnico del museo, nos remite al primer punto de las conclusiones.

Todo poseía su pertinente seguro.

Lo que se traslada e informa.
Santander, 5 de diciembre de 2017.

Salvador Carretero Rebés. VºBº Miriam Díaz

DOCUMENTO XXIV

MAS: una Historia Interminable, Cuerpo / Viento, Doble Luna
Por Salvador CARRETERO REBÉS
(Introducción de *MAScolección2020*, de AA.VV., Santander, MAS, 2020).

1. Una *historia interminable*…

Una *historia interminable* es el relato de todo museo, su pasado, su presente y su futuro. Una *historia interminable* es la trayectoria del museo santanderino en todos sus aspectos. Así comenzamos el *Proyecto Museológico y Museográfico del MAS* que se viene proponiendo y presentando desde 1994, refrescado y mejorado aproximadamente cada lustro Es su permanente elemento madre de trabajo y desarrollo, de crecimiento, actualización y constante modernización (hoy es el PMMAS2018/2019[134]). Una *historia interminable* es la institución MAS como no puede ser de otra forma, en constante evolución y metamorfosis como servicio público que es[135]. El trabajo de un museo activo, su vida y su oferta, está indisolublemente unido al de su propia creatividad, versatilidad, excentricidad, esfericidad, transversalidad, descentralización, inclusión, altura, perspectivas, en su oferta de sorpresas de conocimiento participativas y de gran intensidad[136]. Tiene en los trabajos de documentación, investigación, conservación y

[134] Dirección Científica: CARRETERO REBÉS, S.; Autores: CARRETERO S. / POLO, J. / ZAMANILLO, F. C. / PORTILLA, I. / LAHOZ, B.; Colaboradores: GUZMÁN, K. / FONTANEDA, C. / CARBALLAS, M. / GARCÍA, C. / SORDO, J.: *Proyecto Museológico y Museográfico del MAS 2018/2019* (PMMAS2018/2019) (Archivo MAS). Este documento parte de una declaración de intenciones de 1990 y está basado a su vez en cinco proyectos museológicos y museográficos del MAS que le precedieron, con sus correcciones y mejoras de acuerdo a los nuevos contextos.
[135] ENDE, M.: *La historia interminable*, Madrid, Alfaguara, 2015.
[136] Conceptos aplicados en el MAS en el último cuarto de siglo: *creatividad* generadora de nuevas ideas y conceptos a aplicar, no en el sentido de R. Florida (clase creativa unido al de regeneración urbana con evidentes dosis elitistas: *Cfr.* R. FLORIDA: *Ciudades creativas*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2009. Del mismo autor y editorial *La clase creativa*, 2010) moda seguida por grupos políticos en la primera década del nuevo milenio (incluso otorgó nomenclaturas a proyectos) y que el mismo autor ya ha puesto en entredicho, ideas que se circunscribían a grandes áreas metropolitanas (Toronto era su ejemplo

divulgación, hermanados a sus desarrollos sociales, los elementos troncales de su labor y dedicación. El MAS no es artista pero sí creativo, es y debe seguir siendo creativo, contando siempre y en todo caso con los artistas, su creatividad, y su visitante, su "creatividad". En este sentido, siempre ha de pensar en términos y registros intemporales, desde la atalaya de que siempre es un ente vivo *inconcluso* y que siempre ha de contar con la participación, también creativa, de su visitante, de su comunidad a la que sirve, primero la local y después del resto, de acuerdo al concepto híbrido del arte[137]. Es decir, en él se concitan la suma de creatividades, las directas, las indirectas, las inducidas, las actuales, las potenciales…, de acuerdo al propio contexto, a los contextos y al de la ciudad, con sentido y perspectiva.

Por lo expuesto, se considera ineludible que el MAS, aún su constante evolución, precise siempre de apoyo. Primero el de su comunidad a la que sirve que siempre y en todo caso ha tenido[138]. Después o simultáneamente el de quien ha venido ostentando la responsabilidad de su titularidad, de su existencia y mantenimiento durante su historia más que centenaria, con sus luces y sombras. El apoyo político es, pues, imprescindible previa convicción del mismo[139]. En todo caso el MAS viene dependiendo de los

---

experimental) pero que olvidaba el preciso contexto de cada ciudad…; *versatilidad* para no circunscribirse a una única línea de trabajo, con la colección (que en 1990 permitía escasas oportunidades) y con el resto; *excentricidad*, no en el sentido de raro y extravagante, sí en el de multidireccional; *esfericidad*, sin tener localizado el principio y el fin, al interior y al exterior, y siempre en pleno movimiento; *transversalidad*, oblicuo rompiendo con cánones lineales establecidos; *descentralización*, contando con el excelente talento propio, elemento troncal de trabajo; *inclusión*, que suma, luego crece…

[137] Diferente al de la obra de arte que ya posee una fisicidad que lo limita: es cualquier espectador –profesional o no- el que lo expande de forma ilimitada (*Cfr.* de NAVARRO BALDEWEG, J.: *Hacer, maneras de hacer*, Madrid, Marlborough, 2018).

[138] A modo de ejemplo, uno de los datos definitivos de constante apoyo del ciudadano al MAS se evidencia en la perpetua actitud de donar patrimonio artístico al museo, generosidad concluyente: se ha pasado de unas 850 obras artísticas en propiedad del MAS en enero de1990 a 2.316 en noviembre de 2018.

[139] Es interesante citar algunos de los más importantes apoyos políticos que el MAS ha recibido en su historia. Fue creado a principios en 1908 gracias a la voluntad política del entonces alcalde de Santander Luis Martínez Fernández (con la denominación *Biblioteca y Museo Municipales*). En 1912 fallece Marcelino Menéndez Pelayo; al año siguiente se inicia el proyecto del nuevo inmueble de Rubio-Gravina (en realidad de dos nuevos inmuebles separados físicamente: Biblioteca Menéndez Pelayo/BMP y Biblioteca y Museo Municipales/BMM, ambos de Rucabado) con el alcalde José Gómez y Gómez, edificios que se inaugura bajo la presidencia de Alfonso XIII el 23 de agosto de 1923 siendo alcalde Fernando López-Dóriga (el que nos ocupa ahora con la misma denominación BMM); en relación al edificio de la BMM de tres plantas, la Biblioteca Municipal ocupaba una planta, la inferior o principal (unos450 m2) y el Museo Municipal la otra o superior (unos 550 m2), con el sótano como almacén de ambos(unos 300 m2). En los cuarenta el Museo Municipal se especializó en su contenido (arte) con el alcalde Manuel González-Mesones y Díaz ocupando todo el edificio este de Rucabado (es entonces cuando la Biblioteca Municipal de Santander/BMS se traslada al edificio colindante y que ocupa en la actualidad). Éste edificio histórico de Rucabado que desde 1947 ya era en su totalidad museo fue reformado profundamente entre los setenta y principios de los ochenta por el alcalde Juan Hormaechea Cazón (entre otras muchas cosas, creó la Planta 2 que no existía ya que en realidad era un angosto corredor circundante -véase las fotografías que adjuntamos y explicamos-, estrecho pasillo de unos 120 centímetros de anchura que incluía las estanterías para libros; el museo rescató la Planta 0 o sótano para uso expositivo que hasta entonces era un almacén; también "robó" para el MAS dos espacios que estaban tabicados y separados del resto del museo: los denominados *EspacioMeBAS* de la Planta 1 y el *Espacio Génesis* de la Planta 2, ambos en el norte de la planimetría del museo: en las fotografías que adjuntamos nn. 12 izquierda y 13 izquierda, se puede observar cómo al fondo están cerrados y tabicados antes de su

distintos contextos que ha vivido y participado, períodos bastante claros, sus agujeros blancos y agujeros negros, sus letargos y momentos álgidos[140]. Llegados a 2018, el MAS se encuentra en un momento clave de cara a su rehabilitación y ampliación[141].

En relación a esta segunda cuestión –continente exterior-, es a través de cuatro edificios por donde ha de converger el proyecto realista de ampliación y solución de dos de las principales instituciones del entorno, ambas municipales[142]. Esto es, el del MAS y el de la Biblioteca Municipal (BMS) (ambos inmuebles propiedad del ayuntamiento), el del antiguo Archivo Histórico-Provincial (propiedad del Estado pero de uso transferido al ayuntamiento) y el de la antigua nave fabril de la Imprenta J. Martínez (propiedad del

---

reforma y ampliación) (*Cfr.* AYUNTAMIENTO DE SANTANDER: *Alcaldes de Santander 1755-1985*, Santander, Ayuntamiento de Santander, 1986).
Desde 1991 el MAS comenzó otras paulatinas y profundas reformas con el apoyo del alcalde Manuel Huerta Castillo y la complicidad del entonces rector de la UIMP Ernest Lluch (una imprescindible adaptación que se llevó a cabo sin cerrar el inmueble, importantes reformas que afectaron a muy diversos asuntos que ahora sería prolijo detallar; véanse en todo caso la selección de fotografías que hemos seleccionado y las explicaciones que aportamos sobre ellas: en el transcurso del relato, vamos adjuntando fotografías de casi todo ello, algunas reveladoras). Ha sido el alcalde Iñigo de la Serna y su equipo quien ha visto la necesidad de considerar una necesaria ampliación del MAS desde hace muchos años planteada, ampliación no solo física sino también de otros extremos sobre la base del citado PMMAS (p.e., en lo que a política económica se refiere, en 2017 y 2018 el MAS ha tenido sus más y mejores presupuestos, históricos, evidencia del decidido apoyo). Es decir, ha sido sin duda la voluntad política de algunas personas –alentados, aconsejados y auspiciados a su vez por personas de la cultura local- la que ha logrado que el MAS exista en su caso, crezca y se desarrolle. En todos los casos, siempre hay otras personas detrás, concejales, secretarios de la alcaldía o algunos profesionales…, que son los ejecutores de dichas decisiones, además de plantearlos. Citamos a J. Simón Cabarga responsable del museo entre 1948 y 1978; y a F. Zamanillo Peral director y responsable del inicio de la modernización del MAS entre 1978 y 1983. Llegados a 1990, la herencia no fue muy buena. Hoy sí es *museo*, de autor, *perspector*, sostenible (de forma adjunta, hemos hecho una selección fotográfica con sucintas explicaciones a pie de foto; esta selección es extensible a otros aspectos dela colección, exposiciones, ediciones, etc.).

[140] El MAS ha tenido importantes períodos de mucha indefensión: una primera ilustrada normal (1908-1948), una segunda de especialización de bellas artes y siempre local (1948-1978) ("arrastraba una vida lánguida, con precaria instalación" comenta J. SIMÓN CARABGA en *Santander y su Provincia*, Barcelona, Ariel, 1965, p. 29), unos muy difíciles años ochenta (1983-1989) a pesar de un momento previo citado de positivo y esperanzador trabajo además de profesional protagonizado por Zamanillo (1978-1982). Siempre han existido letargos museísticos. El MAS siempre será fuerte: fragilidad y vulnerabilidad no van de la mano, y siempre se supera.

[141] Llegados a 2016 se estaba en un momento decisivo. En general, en relación a equipamientos culturales de la ciudad (en la región, Museo Altamira); en la ciudad, con el Centro Botín y otros proyectos en marcha (Museo Banco de Santander, MNCARS/AL, Centro de Interpretación de Santander…). En particular para el MAS: para arribar ahí el PMMAS contemplaba una hoja de ruta o plan director para el museo santanderino que era una utopía cuando se propuso a mediados de los noventa y que poco a poco se fue abriendo paso a otra realidad museística necesaria, con paciencia; hasta 2016, todo pasaba por quizá las últimas reformas puntuales del viejo edificio (ascensor-montacargas, oficinas, baños, obras que afectaban al 24% del inmueble), seguida de la ampliación a través de los edificios colindantes (BM y Nave Imprenta J. Martínez), rehabilitación posterior del viejo edificio y conexión de ambas partes. Con el triste incendio de 20 de noviembre de 2017 el orden ha cambiado: pasa primero por la rehabilitación integral del viejo edificio (su frágil estructura general al que hay que añadir el ensañamiento de la virulencia del incendio, han hecho que el edificio esté mucho más que delicado) seguida de la ampliación y final conexión, grosso modo. Sería lógico y deseable, consideramos que necesario en unidad fundamental, que ambas cuestiones –rehabilitación y ampliación- fueran simultáneas.

[142] La más importante es la histórica y sagrada Biblioteca de Menéndez Pelayo (BMP) cuya rehabilitación está en marcha (es deseable que BMP, MAS y BM, las más importantes instituciones culturales municipales, sean incluidas en el denominado *Anillo Cultural*).

Gobierno de Cantabria / Consejería de Cultura[143] cuyo uso también ha sido transferido al ayuntamiento). La vital cuestión de la ampliación espacial del MAS[144] afecta a conceptos de urbanismo y ubicación[145], de continente, de contenido, de personal, de presupuesto, entre otros supuestos sociales, todo ello recogido en el citado PMMAS2018/2019.

Ya al interior el fundamental problema del MAS radica en su muy grave falta de espacio para que pueda desarrollar sus normales funciones museísticas. Los dos mil metros cuadrados del edificio histórico de Rucabado son a todas luces insuficientes y están totalmente exprimidos: ya no dan más de sí[146]. El momento actual es por lo tanto histórico y único, ya que, con absoluto realismo se puede resolver este problema con una ampliación espacial y arquitectónica[147] y en el centro de la ciudad, lo que es

---

[143] Inmueble adquirido por el Gobierno de Cantabria por decisión y gestión de Francisco Javier López Marcano siendo éste Consejero de Cultura (cuyo uso y usufructo se ha transferido al Ayuntamiento de Santander en noviembre de 2018 para ampliación del MAS).

[144] Incluso pensando que el MAS y la BM (también la BMP) disfruten de servicios comunes (Salón de Actos, Tienda-Librería, Cafetería-Restaurante) en su planta baja o inferior del actual edificio de la BM, la más social, manteniendo el resto en absoluta independencia de gestión y espacial acorde las respectivas funciones y trabajos de las dos instituciones

[145] Desde este positivo alegato, y desde el punto de vista del exterior, quizá sea necesario plantearse integrar urbanística y arquitectónicamente aún más ambas instituciones en la excelente peatonalización de la calle Rubio y parte de la de Gravina. Parece claro que ambos enclaves de los inmuebles no terminan de integrarse hacia el peatón, en la propia urbe, y viceversa. Y quizá sea necesario eliminar algunas de las muchas barreras existentes en la actualidad, como pueden ser los muros y verjas que acotan sus jardines. Crear una plaza abierta a Rubio-Gravina, lo que actualmente es el jardín sur de la Biblioteca de Menéndez Pelayo y el MAS, puede ser una solución a valorar. Más constreñido es el jardín superior o norte, no ayudando la diferente cota. Los inmuebles de la BM, BMP y el MAS son edificios catalogados BIC lo que implicaría que esto no pudiera llevarse a término, como es también el concepto de conservación de todos los extremos del inmueble, lo que incluye este histórico jardín y su acotación; la diferencias de cotas es también un grave hándicap.

[146] Esta evidencia también fue apreciada por F. ZAMANILLO PERAL en "Memoria y metáfora de la nostalgia", Santander, *Qvorvm* nº 8, Ayuntamiento de Santander, 2008, pp. 15 y 16; sugerimos la lectura de estas reflexiones que son certeras, oportunas y reveladoras. En relación al noble edificio de Leonardo Rucabado (1875-1918) –arquitecto fallecido a consecuencia de la llamada *Gripe Española* y que retrasó las obras e inauguración del conjunto hasta agosto de 1923-, sobre las características clasicistas y neoherrerianas, con dosis tomadas de la arquitectura montañesa, con una planimetría alargada norte-sur, véase diversa bibliografía. Sí es interesante observar algunas cuestiones puntuales, como son los personajes masculinos que ocupan los tres tondos superiores de la fachada oeste entre las dos principales y originarias plantas, apreciables altorrelieves protagonizados posiblemente por tres literatos históricos e ilustres: Garcilaso de la Vega, Lope de Vega y Quevedo (visibilidad de la condición masculina); también hay doce tondos de la rejería de la misma fachada oeste (dos en la puerta principal y el resto en la rejería de los balaústres de hierro forjado de las ventanas), nueve ocupados por bustos femeninos de perfil –parecen todos diferentes- posiblemente las nueve *Musas* (visibilidad de la condición femenina; *Musas*: Calíope/Poesía Épica, Clío/Historia, Polimnia/Elocuencia, Euterpe/Música, Terpsícore/Poesía Lírica/Danza, Erato/Lírica Coral, Melpómene/Tragedia, Talía/Comedia, Urania/Astronomía) (Cfr. de GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. Mª: *Mitología e Historia del Arte*, Vitoria-Gasteiz, Instituto *Ephialte*, 1997, "6.2.5.10.- El Cortejo de Apolo: las Musas", pp. 180-188) y otros tres ocupados por bustos masculinos de perfil con tocados de militar romano (tondos quizá identificables con Cicerón, Séneca, Vitrubio…).

[147] La BM se ubicaría en todo el edificio del antiguo inmueble del Archivo Histórico-Artístico y en un tercio o en la mitad de su actual inmueble, ganando incluso en espacio físico en comparación al que tiene actualmente. El importante resto del inmueble actual de la BM lo ocuparía el MAS para oficinas, su biblioteca especializada, su taller de restauración y un almacén de importantes obras del MAS. Existiría una plena y total separación, física y conceptual exceptuando los servicios comunes de la planta baja. El

fundamental de cara al habitual visitante actual y potencial que no es otro que el santanderino y cántabro.

En relación al contenido del MAS, lo primero que hay que poner en valor es su apreciable e importante colección. Para ello, además de lo ya investigado y catalogado, se necesita su exposición, luego espacio. La carencia espacial es algo normal en todos los museos; la cantidad de obras que se exhiben en los museos en comparación al total de su colección es muy pequeña, con un porcentaje abrumador de obras que se custodian en los almacenes sin posibilidad de su exposición por falta de espacio (obvios conceptos de patrimonio, conservación o investigación prevalecen sobre otros). Es lo normal. En relación al MAS, la situación se agrava, ya que en la actualidad no se pueden exponer más de doscientas piezas de su colección de las 2.316 piezas artísticas que el MAS posee en propiedad. Posee además otras 2.400 piezas de diversa índole (prehistoria, numismática, sigilografía, medallística, historia natural, etnografía…). La explicación es bien sencilla: el MAS padece una exagerada falta de espacio. No hay problema de calidad e interés en cuanto a su colección; no hay problema de cantidad en cuanto al contenido de la misma (aún más si está sumamente enriquecida con los convenios con colecciones públicas y privadas como desde siempre se lleva a cabo); tampoco hay problema por su versatilidad. Y posee una excelente colección cuyo carácter descentralizador es clave, acorde el talento de lo propio. Se distingue entre el arte clásico foráneo y testimonial (en porcentaje que no supera el 10%) y el moderno, contemporáneo y actual (más del 90%), de otro. Hasta 1990 era casi exclusivamente local y regional. Desde entonces se ha superado esa exclusividad, con atención también a lo nacional e internacional: se cuida el talento artístico local y regional (descentralización) que ha de seguir creciendo, pero ya también el nacional y multinacional acorde las recientes generaciones (nuevo milenio), sin ficciones ilustradas o enciclopédicas[148].

---

actual inmueble del MAS seguiría siendo evidentemente MAS y estaría dedicado fundamentalmente al arte moderno. Dos o tres plantas superiores (Plantas 2 y 3) se dedicarían a la colección permanente (la Planta 2 seguiría siendo el *Espacio Génesis*). La planta inferior o Planta 0 –incluso también la Planta 1- se dedicaría a exposiciones temporales (podría ubicarse ahí el *EspacioMeBAS*). La antigua nave fabril de la Imprenta J. Martínez también estaría bajo la gestión del MAS dedicado al arte contemporáneo y actual generalmente, no excluyente a otras cuestiones; tendría dos plantas: la existente y una más que se ha propuesto construir, dedicadas una a exposiciones temporales y la otra a la colección permanente del MAS. Todo ello y la dedicación y funciones de los distintos espacios, vienen detallados en el PMMAS2018/2019.

[148] KUBLER, G.: *La configuración del tiempo*, Madrid, Nerea, 1988. Entre 1979 y 1980 Zamanillo llevó a cabo la primera labor de inventario de obras de arte del museo, consecuencia de ello fue su libro (*Museo de Bellas Artes de Santander*, Vitoria, 1981) (en 1983 el museo poseía a casi 600 piezas; en diciembre de 1989 se elevaban a unas 850 obras). Entre 1990 y 1993 se realizó el primer inventario exhaustivo del MAS, trabajo que se efectuó desde el primordial *Libro de Registro* del MAS de Simón Cabarga, libro autógrafo que servía para anotar las obras, tanto en depósito como en propiedad, etc. (A.MAS/Archivo del MAS); tras meses de trabajo, el completo inventario finalizado a mediados de los noventa se presentó en rueda de prensa siendo Rafael de la Sierra Concejal de Cultura (después de casi noventa años se informa ese día sobre tres piezas desaparecidas y sesenta y siete en paradero desconocido). Es justamente cuando entonces se pudo levantar una póliza de seguro consecuencia de este inventario inexistente hasta ese momento –solo se levanta un seguro si se entrega un fiel inventario, que se actualiza siempre cada trimestre y cada año-; la web del MAS se estrena en 2011 y su inventario se cuelga en la misma de forma más sintetizada para su consulta; a 30 de noviembre de 2018 el MAS posee 2.316 obras artísticas.

La exhibición material de su colección permanente –como el propio crecimiento de la misma- pasaría por exponer obras de artistas con los que, si se quisiera, se podrían hacer salas independientes o instalaciones de acuerdo a la cantidad y calidad de los fondos de forma cronológica, fórmula realizada durante toda la década de los noventa del pasado siglo. Pasado ese periodo, que siempre se puede retomar, y dada la precariedad espacial, de un tiempo a esta parte hemos optado por la mixtificación y elaboración transversal de discursos y relatos, lo que hemos ido denominando *expocolecciones*. Se fundamenta en la presentación multidireccional museística y de la historia del arte, con muy diversas direcciones, formas y tiempos, un ensayo museográfico práctico de conceptos y teorías enfrentadas, confrontadas o complementarias de Kubler, Colt, Reinhardt, Focillon, Wheeler, Brodsky, Willey, Bialostocki, Panofsky, Pächt, Nakov, Ackerman, Chastel, Previtali, Smithson, Morris, etc., apasionante encuentro de pensadores y ensayistas. Se viene proponiendo un MAS como museo de autor, con propia personalidad, "pareciéndose" a sí mismo de acuerdo a su estilo, libre y diferente. Sobre la base de su propio profundo conocimiento plantea potenciar lo propio y su contexto, sus sentimientos e inquietudes, verosímil, con su propia identidad y compromiso, sin dependencia de modas del momento y sin barreras, periférico y descentralizador, como centro de conocimiento y de educación no formal y no enciclopédico. Muchas veces es experimental sabiendo compaginar lo narrativo y lo no narrativo, invitando al ensayo y la reflexión. En este sentido emerge como suave agitador de ideas que cuestiona lo establecido y desdibuja fronteras, espacio de acción y pensamiento, independiente, con visión innovadora y crítica que ofrece caminos alternativos a los modelos existentes… Siempre y en todo caso sobre la base del apoyo de lo propio, inexcusable descentralización, otro tiempo de meticulosa mirada con el cuidado de los territorios intermedios y plena complicidad por y con el espectador, generando otras miradas peculiares, otros conocimientos[149].

Como anotamos, de acuerdo a su colección artística se podría presentar un discurso cronológico horizontal y lineal[150] con salas dedicadas a ese primer pequeño grupo de obras de los siglos XV-XVIII, pinturas en general modestas pero en donde sobresalen algunas piezas reveladoras flamencas, de Pacheco, Giordano… A Francisco de Goya con el retrato de *Fernando VII* y casi un centenar de aguafuertes. A Agustín de Riancho con más de cuarenta piezas entre óleos y dibujos. A otros realistas cántabros decimonónicos finiseculares con pinturas de Casimiro Sáinz, Manuel Salces, Fernando Pérez de Camino, Tomás Campuzano…, además de otros peredianos. A Rogelio de Egusquiza con siete óleos y diez grabados. A Clara Trueba y Cossío con una decena de obras. A Francisco Iturrino con cinco magníficos óleos además de aguafuertes y dibujos. A María Blanchard con siete importantes fondos propios a los que es preciso añadir distintos depósitos. A José Gutiérrez Solana con dos soberbios óleos además de la treintena de estampas. A Pancho Cossío con más de veinte reveladoras obras de todas

---

[149] Para ello, también están las actividades complementarias de todo museo, del MAS, que paso a paso se han ido multiplicando de forma singularmente participativa, destacando obviamente el Departamento de Acción Cultural, (deacMAS) y sus desarrollos y expansiones (*Cfr.* p.e. de AA.VV.: *Experiencias de aprendizaje con el arte actual en las políticas de la diversidad*, León, MUSAC, 2010).

[150] "Nada se mueve, todo se horizontaliza, y sin embargo muchos nos vemos andando por el mismo paisaje plano y llano, cuando este no es igual para todos. Lo que para unos es un sendero seco y fiable, para otros es embarrado e inestable, y aunque el paseo parezca paralelo, este es diametralmente diferente" (ROMÁN, J. C.: *Los 100 problemas del arte contemporáneo*, Colección *Infraleves* 16, Murcia, CENDEAC, 2016, pp. 171-172).

las épocas. A obras de artistas entre 1900-1939 pertenecientes a Ricardo Bernardo, Gerardo de Alvear (más de veinte obras), Santiago Ontañón, Justo Colongues, etc. A Luis Quintanilla con un fondo de más de ochenta pinturas además de dibujos y grabados. A Antonio Quirós con una docena de muy importantes obras de anteguerra y posguerra. A otras obras de artistas de las nuevas generaciones entre 1940-1980, selección de la metamorfosis artística de la región en la época (Eduardo Sanz, Fernando Sáez, Agustín de Celis, Pedro Sobrado, Ángel Medina, Fernando Calderón, Ramón Calderón…), algunos de los cuales también podrían tener su propia sala como es el caso de Enrique Gran con una treintena de importante obra pictórica de la colección, destacando la época informalista de los sesenta; de Manuel G. Raba con cuatro piezas; de Gloria Torner con varias pinturas que definen su poética bahía; de Martín Sáez con más de cuarenta pinturas y algún grabado; o de Esteban de la Foz con una docena de relevantes pinturas. U otras salas dedicadas a obras de artistas transicionales y posteriores de entre 1980-2000 (Joaquín Martínez Cano, Isabel Garay, Fernando Bermejo, Juan Uslé, Vicky Civera, Juan Navarro Baldeweg, Xesús Vázquez, José Gallego, etc.).

En relación a obra de entre 2000 y 2018, desde 1990 son numerosas las piezas que se han ido incorporando en propiedad a la colección del MAS (donaciones o cesiones), casi siempre vinculadas a la organización de las exposiciones temporales, producciones propias[151] que también permitiría el montaje de

---

[151] Complemento fundamental a las donaciones como cauce de crecimiento patrimonial son las exposiciones temporales –casi siempre producciones propias sostenibles-, con el propósito de seguir trabajando con su actual diversificación (moderno, contemporáneo, actual, también clásico y bellas artes) y diferentes espacios (temporales, EspacioMeBAS, Espacio Génesis), donde siempre se ha cuidado el contenido (Vid. relación histórica y crónica de exposiciones temporales del MAS recogidas en el archivo de la web del MAS desde finales de los setenta hasta nuestros días -www.museosantandermas.es-, muestras de artistas, períodos, conceptos, temáticas...; fundamental es el aspecto científico e investigador de muchas de ellas –sobresalen las muestras realizadas de numerosos artistas cántabros-, tanto en el propio MAS como fuera de sus muros, en este sentido destacan las muestras desarrolladas durante años en la planta sótano o Sala A del Mercado del Este de Santander como segunda sede expositiva del MAS; exposiciones en general que se deben seguir desarrollando cuya consecuencia de consulta es la edición de libros y catálogos del MAS, aspecto de trabajo fundamental científico y divulgativo de la institución, relación selectiva recogida al final de esta obra y que cada artista citado posee editorialmente). La producción propia de las exposiciones y la producción de obras permite el ingreso de piezas en propiedad a la colección mediante cesiones previamente acordadas. Entre los cuarenta y setenta, destacan algunas importantes exposiciones: Cossío, C. Sainz, Riancho…, o las vinculadas a los cursos sobre *Arte Abstracto* de la UIMP de 1952 y 1953 (*Cfr.* de AA.VV.: *José Luis Fernández del Amo. Un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo*, Madrid, MNCARS, 1995, pp. 24-25), oficialización pública controlada de la *Escuela de Altamira* como hemos observado (CARRETERO, S. y DÍAZ, J.: *Pintura de*

salas, instalaciones, propuestas, narraciones, relatos, discursos, etc. Son creadores elegidos con criterio descentralizador, transversal, acorde los contextos de la propia colección, con el MAS como museo de autor, con epicentro fernandino de Goya en su formidable riqueza iconográfica. De un lado, obras de artistas nacionales e internacionales que hasta 1990 no tenían sitio en el MAS, pinturas, esculturas, fotografías, obras sonoras, videocreaciones, instalaciones… de José María Guijarro, Ignasi Aballí, Carlos Aires, Juan Hidalgo, Daniel & Geo Fuchs, Sergey Bratov, Luis González Palma, Nicola Costantino, Juan Carlos Robles, Tim White, Catarina Campino, Roland Fisher, Baltazar Torres, Susanne Themlitz, Pierre Gonnord, Rosalía Banet, Rax Rinnekangas, Leo Zogmayer, Elena Asins, Miriam Bäkcstrom, Gabriele Basilico, Juan Carlos Bracho, Richard Billinghan, Marta Bernardes, Rui Calçada, Magdalena Correa, Hiraki Sawa, Adrián Ciervo, Bjarjey Olafsdotir, Adrián Melis, Stephan Dean, Tacita Dean, Seo, Tilo Schulz, Salvador Díaz, Cecilia del Val, Nuno Nunes Ferreira, Miguel Río Branco, Ruth Gómez, Esther Ferrer, Alejandra Freymann, Bárbara Fluxá, Julio Galeote, Santiago Sierra, Thomas Ruff, Stephan Huber, Aldo Iacobelli, Paloma Navares, Concha Jerez, Eva Köch, Miki Leal, Cristina Lucas, José Lourenço, Manel Margallef, Florence Vaisberg, etc. De otro, con obra de artistas cántabros –ya conocidos, ya de nueva generación- que también se han venido incorporando en propiedad en estos años, también ligado normalmente a las exposiciones temporales: Javier Arce, Zaira Rasillo, Majo G. Polanco, Concha García, Daniel R. Martín, Okuda, Juan Carlos Fernández Izquierdo, Fernando Navarro, José Ramón Sánchez, José Aja, Luis Bezeta, Fernando Bermejo, Antonio Mesones, Félix de la Concha, Juan Uslé, Vicky Civera, Vicky Uslé, Ana Díez, Equipo ACAI, Mario Rey, José Gallego, Pedro Palazuelos, Rafael Gutiérrez Colomer, Esteban de la Foz, Xesús Vázquez, Eduardo Gruber, Carlos Sansegundo, Arancha Goyeneche, Juan Navarro Baldeweg, Ángel Izquierdo, José Lamarca, Julio Maruri, José Luis Mazarío, Emilia Trueba, Nacho Zubelzu, Joaquín Martínez Cano, etc. Parece razonable que se deba seguir en esta línea, trabajando en esta apuesta en general novomilenaria tanto cántabra como foránea incardinadas en el contexto de la colección. Sin olvidar el arte moderno cántabro ya que en este mismo período estas incorporaciones de obras de arte contemporáneo y actual se han visto enriquecidas de forma simultánea con la llegada en propiedad de obras de importantes artistas cántabros históricos, modernos o también contemporáneos: Clara Trueba, Francisco Iturrino, Rogelio de Egusquiza, José Gutiérrez Solana, Pancho Cossío, Juan Navarro Baldeweg, Esteban de la Foz, Martín Sáez, Manuel Raba, etc.

También cabrían salas dedicadas a otros soportes artísticos. A la escultura con reveladoras piezas de Jorge Oteiza con once piezas u otras de Daniel Alegre, Cristino Mallo, Manolo Hugué, Jesús Avecilla… A instalaciones completas ya que el MAS posee obras en propiedad que constituyen importantes desarrollos espaciales de Concha García, Mabel Arce, Naia del Castillo, Catarina Campino, Nuno Nunes Ferreira, Amaya González Reyes, Javier Arce, Adrián Melis, José Ramón Sánchez, Eva Koch o Rosalía Banet. Así como también otros posibles dedicados a la videocreación, al grabado…

Fácil horizontalidad y linealidad que nunca falla y que en su día ha sido útil y hasta clarificadora y que la falta de espacio físico para la exhibición de la colección

---

Cantabria en la modernidad 1919-1957, Santander, Museo de Bellas Artes de Santander, 1999, pp. 70-73).

permanente imposibilita y provoca injusticia. Es en todo caso una colección elocuente y reveladora cuya génesis, desarrollo y actualidad ya permite otros posicionamientos, una nueva aventura hecha realidad que permite crecer y desarrollarse ya en altura y en vertical. Lo horizontal se acerca a lo estático y recurrente y hemos preferido una altura de miras diferente que permite otras perspectivas, ser museo de autor, museo *perspector*. Uno de los muchos ejemplos lo planteamos en su día: una catedral como la de Burgos está tremendamente enriquecida con su propio tiempo, contextos y con el paso de los siglos; a pesar de la "agresiva" transversalidad que reúne en su interior, a nadie extraña la formidable diversidad de obras de arte de tan diferentes estilos, ideas y tiempos que quedan integradas mágicamente en un mismo espacio. Su vertical trascendencia arquitectónica gótica acrecienta una rica *coexistencia*[152]. La altura provoca admiración y te ofrece la visibilidad, no de una parte, y sí de un todo, visión panorámica…

Nuevas y constantes ideas han de irse incorporando a la vida del MAS. En relación al ingreso de obras de arte en propiedad, una de las ideas a valorar sería la creación de la *Fundación MAS* cuyo objetivo único y exclusivo –en realidad inclusivo- consistiría en la adquisición de obras de arte para el MAS de su propiedad no compartida. Los fondos económicos emanarían de las empresas e instituciones que compondrían su Patronato. La adquisición de obras de arte por esta vía siempre lo serían de forma inexcusable a propuesta del propio MAS[153].

Este crecimiento de la colección permite otros planteamientos, otros discursos a través de los cuales poder relacionar artística y documentalmente sus fondos, acorde los nuevos paradigmas, la propia historia y crónica local y autonómica en muchos casos. Desde esa atalaya nos planteamos una nueva edición de la Colección del MAS siendo todo trasladable a la presentación de las colecciones, de acuerdo a capítulos y temas, incluso interrelacionados, estando desarrollados, como uno de los muchos ejemplos posibles de trabajo, con la colección o desde la colección, con la suma de otros elementos importantes, documentales, fotográficos, etc., aliñe que también se ha venido llevando a cabo y que debe crecer.

Consecuencia de esta metamorfosis es el presente volumen editorial sobre la colección del MAS. Su articulación temática y de ideas las hemos planteado como si se tratasen de *expcolecciones* del MAS bajo temas iconográficos diseñados por la institución: Espacio Cecilia / Música, Espacio Concha Espina / Poesía, Espacio Lumiére / Videocreación, Espacio Conflicto, Espacio Interior, Espacio Exterior, Espacio Antártida / Agua, Espacio Urbe, Espacio Zeus / Hombre, Espacio Josefa D´Óbidos / Mujer-Artista, Espacio Cordis Volatus / Cuarta Dimensión, Espacio Rosa Gowlland / Infantil, Espacio Duchamp-Elsa / Alquimia, Espacio Kandisnky / Abstracción, Espacio Baco / Bodegón, Espacio Poder, Espacio Gioconda / Retrato, Espacio MAS / Metamorfosis,

---

[152] Alejados de tópicos como "menos es más", "más a más", "más por menos", "menos es nada", retórica o en su caso malas praxis.

[153] La existencia de esta Fundación tendría de ejemplo otras que vienen trabajando en este sentido de forma particularmente positiva como es la Fundación MACBA (Barcelona). Salvo uno o dos años en la más que centenaria existencia del museo, el MAS no ha tenido partida presupuestaria para la adquisición de obras de arte.

Espacio Trasdós / Arquitectura, Espacio Plata / Fotografía, Espacio Fake News / Posverdad, Espacio Rotkho / Silencio, Espacio Génesis, EspacioMeBAS, Espacio Oro, Espacio Camile Claudel / Escultura… Son capítulos propuestos que abordan profesionales y otras personas a quienes el MAS ha invitado y que de alguna manera avalan el trabajo desarrollado y que de algún modo vienen a erigirse en comisarios de estas exposiciones. Es decir, muchas *expocolecciones* del MAS se podrían desarrollar por estos y otros temas: Rupestre / Moderno / Contemporáneo, Naturalismo / Realismo, Cultismo / Simbolismo, Mujer y Arte, Arte y Mujer, Feminismos, Institucionalismo-Biblioteca-Museos…, Vanguardia / Ruptura / Compromiso, Escuela Artes y Oficios, Madrid y Oficialismo, República, Guerra Civil, Cossianos, Franquismo, Posguerra, Falangismo, Anacronismos, Exilio, Exiliados y Trasterrados, Proel, Escuela de Altamira, Transformadores y París, Tecnocracia Artística 60-70, Transición Democrática, Regreso, Profesionalización 80, Boom 80-90, Mercado y Cultura, Posverdad, Fake News, Entremilenios, Involución y Franquicia, etc.

2. Cuerpo y Viento / Punto Crítico de Sublimación…

Doble Luna… "- ¿Qué es Cuerpo?". "- ¿Qué es Viento?". Dos preguntas. Dos cuestiones que mi padre hacía a sus hijos, sencilla anécdota familiar resuelta en dos certeras y perpetuas preguntas siempre matrimoniadas que se me grabaron a fuego[154]. En realidad se erigen en un alfa y un omega, en lo tangible y lo intangible, en cuerpo y viento, en cuerpo y alma, en Picasso y Duchamp, una presuntamente imposible doble luna. Al Cuerpo pertenece el edificio, la colección, los recursos, el trabajo, el propio proceso, la comunidad a la que sirve, el acto…; al Viento, el proyecto, las intenciones, los conceptos, las necesidades, las ideas, el alma, el espíritu, la potencia…

Infinitos interrogantes posibles aplicables… ¿Por qué fue irreconciliable la relación entre Picasso y Duchamp? ¿Dónde están los límites del arte y la libertad de los artistas, eterna ya "discusión"? ¿Cuál es la autonomía del arte, del artista, de cada obra y en qué consiste? ¿Repercute acaso en los límites –si los hubiere- de lo que comúnmente denominamos museo, ámbito público donde poder confrontar una o muchas realidades artísticas? ¿Qué es y dónde está la realidad artística, la de ayer, la de hoy y la potencial de mañana? ¿No será discutible discernir entre potencia y acto al prevalecer la idea, la intención o el proceso en tantos casos? ¿Dónde está la obra, en la mente del artista, en la potencialidad de la mente del artista, en el estudio del artista, en el museo, en poder de un coleccionista, en el espectador, en el visitante de un museo? ¿En parte o en todos esos sitios? ¿En ninguno? ¿Tiene cuerpo la obra de arte? Sin cuerpo, ¿el arte existe? ¿No es acaso diferente el arte y la obra de arte? ¿Es acaso el arte viento, su alma, su

[154] Siendo muy pequeños, antes de preguntar la lección al montón de sus hijos y así intentar levantarnos un castigo ganado a pulso por inquietos o revoltosos. Si no atinabas en la respuesta, no te preguntaba la lección y volvías al final de la cola. Cuando llegaba nuevamente tu turno, él te preguntaba, te ponías nervioso, balbuceante, confuso…: -"Cuerpo, cuerpo, cuerpo, cuerpo…, es todo lo que ocupa un lugar en el espacio", contestabas. -"A la cola", te decía. Y es que te había preguntado "- ¿Qué es viento?", sin esperarlo. - "Viento, viento, viento, viento…, es el aire en movimiento", volvías a contestar. -"A la cola que te he preguntado ¿Qué es cuerpo?", te decía. Al final te concentrabas, contestabas correctamente a la pregunta que te espetaba llave de lo siguiente, hasta que por fin te tomaba la lección y te liberabas del castiguillo. Siempre hacía lo mismo…

idea? ¿Qué es el arte? ¿Es importante la idea en el arte?[155] ¿Es posible valorar el talento de la idea?

Estas y otras infinitas preguntas, muchas tópicas, se pueden esgrimir fácil y rápidamente. El arte es por lo tanto asimilable e identificable a la verdad, la mentira, la inteligencia emocional, lo ancestral, la música, la comunicación, el conflicto, la violencia, la guerra, la paz, el poder, la vida interior, la naturaleza, lo urbanita, la infancia, la feminidad, la mujer, el feminismo, la masculinidad, el machismo, lo andrógino, lo tetradimensional, lo atemporal, la alquimia, la abstracción, la naturaleza viva, la naturaleza muerta, el retrato, la identidad, la alucinación, la incertidumbre, la poesía, la literatura, el relato, el sonido, el silencio, la metamorfosis, la evolución, el proceso, la plata, la imagen en movimiento, el cine, la videocreación, el oro, el génesis, la línea y papel, el bronce, la naturaleza animal, lo táctil, el mito, la religión, el pop, la luna, lo instalativo, lo performático, el concepto, lo emergente, lo experimental, las *fake news*, la basura, el plástico, la intensidad, el compromiso… Todo ello –continente y contenido resultante- deriva de la experiencia, una suerte de objetividad fenomenológica.

Continúo con mi padre, eminente doctor en ciencias químicas[156] que con frecuencia, en presunta oposición a mi dedicación profesional, me recuerda a veces que todo es mensurable. Y es que también a veces cuando hablamos de arte no hay punto de conexión entre las dos partes, excepto cuando charlamos de asuntos como la colorimetría, evolución de un objeto por la acción de luz según su tipología o cuestiones similares todas relativas a su territorio. ¿Es acaso todo mensurable? ¿Es mensurable la *Capilla Sixtina* de Miguel Ángel, el *Guernica* de Picasso o la *Fuente* de Duchamp (o de Elsa o de Duchamp / Elsa o de Elsa / Duchamp)? ¿Hay una medida artística, del artista, de la obra, del talento artístico…? ¿Hay una medida cualitativa en arte? Y en nuestras tertulias sobre ingeniería química, he aprendido de él multitud de cuestiones muy reveladoras. Un ejemplo: los estados sólido, líquido y gaseoso pueden coexistir en un momento determinado. De acuerdo a un particular proceso sobre un determinado fluido (por ejemplo, ácido salicílico), aflora otro estado, el de la coexistencia de los tres (sólido, líquido, gaseoso) que se genera en el proceso de sublimación. Se trata de un inesperado mágico momento que tiene lugar en un punto termométrico exacto en donde se da esa asombrosa simultaneidad, momento denominado *punto crítico* o *punto triple*[157]. Luego, los procesos o contextos son interesantes, generan otras perspectivas.

Nunca he ocultado mi deferencia hacia lo duchampiano; como tampoco hacia el *resto*. Menos hemos ocultado –porque es producto de un intenso trabajo de un equipo versátil- que la evidente evolución y metamorfosis del MAS de este algo más de último cuarto de siglo, había de pasar por fundir o, mejor "contertuliar", lo propio con lo ajeno, lo local y regional con lo nacional e internacional o multinacional, lo clásico con lo moderno, lo

---

[155] AA.VV.: *La idea de arte*, Santander, MAS (Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander) / AL (Archivo Lafuente), 2016.

[156] Vid. CARRETERO MORENO, D.: *Extracción de Fenol en columnas pulsantes*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1962; la dirigió el Dr. Pertierra, leída y defendida en la Universidad de Oviedo el 8 de julio de 1961.

[157] PERRY, J. H.: *Manual del ingeniero químico* (2 tomos), México D.F., Fournier / Copilco Universidad, 1958, p. 478. HAWLEY, G. G.: *Diccionario de química y de productos químicos*, Barcelona, Ed. Omega S.A., 1975, pp. 723, 753, 794.

moderno con lo contemporáneo y actual, lo clásico con lo contemporáneo, el cuerpo con el viento, y viceversa, la doble luna. Esa versatilidad, la coexistencia, punto crítico, es producto de haber provocado su posibilidad, la llegada a un punto de supuesta sublimación crítica puntual donde la colección artística del MAS ya es, además de local y regional, nacional e internacional, versatilidad que también es trasladable a cuestiones de intemporalidad. De esta forma, el tipo razonable de la colección poliédrica actual con su propia personalidad permite el desarrollo de esta atrevida y ambiciosa obra en varios volúmenes titulada *MAScolecciónMAS* o concretamente el de *MAScolección2018* de este volumen, donde se mezcla ordenadamente lo sólido, líquido y gaseoso, de acuerdo a puntos críticos consecuencia de diversos procesos de sublimación.

Es importante advertir que en todo museo es fundamental el conocimiento de cada obra, de cada pieza; después o simultáneamente, del artista, más si cabe en un museo *perspector* de autor[158]. Es decir, es fundamental el catálogo de la colección. Existe un catálogo razonado inédito de gran parte de la misma que habrá de publicarse en su día. Hemos optado ahora por este formato donde la reflexión, el pensamiento, la idea y el ensayo se maridan con el inventario completo de la colección artística y una selección del resto de las colecciones. Y es que cada obra tiene su historia: la propia, su catalogación, la que le otorga el artista, su posterior investigación e interpretación, enriquecimiento; y tiene también otra historia, la de sus procedencias (lejanas, medias, cercanas), la de su documentalismo, documentación y bibliografía, la de su currículum expositivo, la de su ingreso en el MAS, cómo y porqué, cuál es el contexto de su llegada a la colección, la de su estudio y catálogo razonado. Es decir, hay multiplicidad de direcciones o excentricidad, Cuerpo y Viento, Doble Luna.

Hace ya años que nos planteamos este proyecto bajo características y criterios transversales –complementariedad, *ensamblage*, libres asociaciones, multiplicidad y mirada múltiple, pluralidad, ecos, diversidad, interactividad, yuxtaposición…- los propios de un desarrollo como museo vivo, de su metamorfosis, evolución, crecimiento como colección, otra perspectiva, otras perspectivas, perspectivas invertidas, otras miradas que han invitado a otras reflexiones[159]. Un crisol de coexistencias, de espacios, ideas, muestras y proyectos, que se entrecruzan sin solución de continuidad en clara metamorfosis ovidiana, puntos críticos elevados a potencias. Se trata de una forma de repensar la colección, de entre las infinitas fórmulas que se pueden aplicar, una tematización de la mirada moderna, reflexiones de miradas, vertidas o invertidas[160]. Hemos creído en este proyecto, en esta evolución y metamorfosis finimilenaria aún a sabiendas de las muchas dificultades que nos habíamos de encontrar y que efectivamente nos hemos encontrado[161] y otras que seguirán emergiendo. Proyecto que otros retomarán, seguro que por otros itinerarios y ya con una base sólida o lo suficientemente sólida como para evitar involuciones. Es momento de abordarla y pensarla a través de otra de las características que singularizan al MAS desde hace muchos años y que es su participación constante. Para ello hemos invitado a un copioso colectivo, ofertándoles la oportunidad de desarrollar la introducción de los capítulos que

---

[158] NAVARRO BALDEWEG, J.: *El horizonte en la mano*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2003. NAVARRO BALDEWEG, J.: *La habitación vacante*, Valencia, Pre-Textos, 2001.
[159] FLORENSKI, P.: *La perspectiva invertida*, Madrid, Siruela, 2005.
[160] STOICHITA, V. I.: *Ver y no ver*, Madrid, Siruela, 2005.
[161] CARRETERO BOU, I. (Nacho): *Fariña*, Libros Ko, 2015.

el MÁS había diseñado previamente y en general otorgándole una nomenclatura. Esta previa propuesta de intención e identidad, de propósito, de contenido, podía ser a su vez reconsiderada en todo o en parte por cada autor con libertad, siempre sobre la base de análisis de la propia colección. El proyecto ha sido acogido con agilidad y verdadero interés por todos y cada uno de sus colaboradores, generoso aval de lo desarrollado aún a expensas de si aflora el interrogante sobre si quedan involucradas las propias instituciones[162]. Se cuenta a su vez con la intrínseca discontinuidad del arte contemporáneo y actual que en este caso imprime un consistente carácter sobre el clásico y el moderno[163]. De esta forma, el MAS ha planteado a cada autor un contenido también versátil en todos sus aspectos. Es evidente que cada Espacio es en realidad una propuesta de exposición temporal con los fondos de la colección del MAS. Y sobre estos temas, unos más básicos y generales, otros más encriptados, se pueden desarrollar multitud de proyectos y propuestas expositivas, contando solo con la propia colección, lo que antaño era mucho más difícil.

3. *DEspacio* y Espacios.

Todo museo es un medio de comunicación, otro tipo de medio de comunicación. Y como tal funciona o ha de funcionar, transmitiendo conocimiento y ofertando posibilidad de disfrute, razón por la cual se comienza con un capítulo dedicado precisamente a la comunicación y divulgación[164]. De esta forma, *Espacio Oriana Fallaci* es el punto de partida de este volumen o ensayo completo. Con este inicio dedicado a la afamada periodista italiana, comprometida activista, la intención es clara. Existe un libro sencillo y ameno que entendemos revelador titulado *¿Qué estas mirando?* llevado a cabo por Will Gompertz[165], periodista que fue director de *Tate Media* de la Tate Gallery de Londres, director de Arte de la BBC, cuya lectura aconsejamos. A través de él, alejados de *encriptamientos* y lenguajes poco entendibles, repasa el arte del siglo XX desde la *Fuente* de Duchamp al arte de hoy (en su caso hasta 2008). La realización de este *Espacio Oriana Fallaci* se la encargamos a José Ángel San Martín, periodista y conocedor del MAS y que en su día llevó a cabo una *Alucinación* reveladora, teniendo entonces la obra *Trasformador* (1994) de Félix de la

---

[162] RAMÍREZ, J. A. y CARRILLO, J. (Eds.): *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2004.

[163] GONZÁLEZ GARCÍA, Á.: *el Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, Bilbao, 2000, MNCARS / Museo de Bellas Artes de Bilbao.

[164] La propia colección, las expocolecciones, las exposiciones temporales, la investigación, la documentación, el trabajo de conservación, los servicios o las actividades complementarias, por ejemplo, son materia de conocimiento, comunicación y divulgación. En relación a los servicios que ofrece el MAS, se ha de destacar la creación en 1990 de la Biblioteca Especializada del MAS (BEM) y del Archivo del MAS (ambos sufrieron gravemente los embates del incendio de 20 de noviembre de 2017), o del Taller Permanente de Conservación y Restauración, servicios que tienen su punto de partida existencial desde 1990. En cuanto a las actividades complementarias, el MAS ha ido desarrollando varias muy diferentes, de acuerdo a públicos distintos siendo impartidas y disfrutadas de forma altamente participativa (deacMAS, Alucinaciones, talleres, visitas guiadas, aluCINE, Ciclos Realizadores Cántabros, Espacio Interior, Días de Vinilo, Encuentros con…, Flores del Viento, Artistas de los Siglos XX y XXI, La noche MAS Bella, foroMAS…, con el apoyo a su vez de otras externas) (Vid. www.museosantandermas.es). De otro lado, el MAS creó y tuteló *amigosMAS* (Asociación de Amigos del MAS) encargando la realización de los estatutos a Gabriela Montes y que comenzó a andar en septiembre de 2016, asociación que actualmente trabaja de forma muy activa y positiva, y que supera el centenar de socios.

[165] GOMPERTZ, W.: *¿Qué estas mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*, Madrid, Taurus, 2013.

Concha como base de su experimentación, intervención sorpresiva. Como sorpresa es la templanza y el tempo –despacio-, con que aborda su interesante y muy ponderada reflexión que para él era todo un reto[166], tempo que se identifica al modo último de la evolución y metamorfosis del MAS, *DEspacio*.

Espacio Génesis es el capítulo desarrollado por Roberto Ontañón, director del MVPAC. De entre las obras propuestas, ha focalizado su colaboración en los objetos de arte rupestre. Es conocido que el MAS posee unas pocas piezas arqueológicas, de historia natural y de etnografía, punto de partida y génesis de una institución periférica y local que nace en 1908 con un contenido mixto, ilustrado. Su sección prehistórica y arqueológica era entonces la más importante, apartado que se desmanteló en los años cuarenta del pasado siglo. Las mejores piezas de esta sección están en depósito en otros museos de la ciudad y región de acuerdo a sus especialidades. Así es, con el paso del tiempo el museo se ha ido clarificando y especializando pero aún conserva un puñado de piezas y objetos que nos son especialmente apreciados por históricos, como parte de un relato museístico apasionado, inconcluso e interminable. Algunas de las piezas de arte rupestre son de un enorme valor e interés, como son el Bastón de Mando en hueso perforado de la Cueva de El Castillo (Puente Viesgo) perteneciente al Magdaleniense[167], el Caldero de Cabárceno de bronce[168], el Ara de Erudino, lascas, puñales, hachas, puntas de flecha, collares…, piezas algunas de las cuales están depositadas en el MVPAC[169].

A Pilar Fatás, arqueóloga e historiadora del arte, directora del Museo Altamira, le hemos solicitado abordar el *Espacio Altamira*, propuesta donde comparten territorio

---

[166] HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, F.: *El museo como espacio de comunicación*, Gijón, Trea, 2011. El más importante comunicador y embajador artístico del MAS es el *Fernando VII* de Goya; su importancia histórica, artística, iconográfica lo hace ser epicentro del MAS. Al respecto, en la mañana del 4 de octubre de 2018 tuvimos ocasión de volver a examinar nuevamente el retrato de la mano de Manuela Mena, especialista en el artista, visita reveladora por notarial, por cuanto manifestó algo sobre lo que no teníamos duda: al margen de la persona retratada, todo el trabajo desarrollado en el lienzo, cada pincelada, es plenamente del maestro aragonés en su totalidad, fondo incluido, erigiéndose en una obra de su catálogo de excepcional y especial calidad e importancia.

[167] COOK, J.: *El arte en la época de Altamira*, Santander, Fundación M. Botín / The British Museum, 2013, pp. 112-113.

[168] ARIAS CABAL, P.: "Caldero de bronce" en AA.VV. *MVPAC. La pieza del mes 2014-2016*, Santander, MVPAC / Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2018, PP. 67-69.

[169] En relación a la numismática y medallística se puede consultar de S. CARRETERO REBÉS y Á. PÉREZ CALZADO: *Numismática. Medallística. Sigilografía*, Santander, Museo de Bellas Artes de Santander, 1986 (Vid. también de PÉREZ CALZADO, Á.: "Numismática: Colección del Museo Municipal de Bellas Artes", Santander, Revista *Altamira*, T. XLVII, Vol. 47, 1988, pp. 211-226. Y también de CARRETERO REBÉS, S.: "Medallística: Colección del Museo Municipal de Bellas Artes", Santander, Revista *Altamira*, T. XLVI, Vol. 46, 1986-1987, pp. 5-26). En cuanto a la numismática, es interesante la colección de denarios romanos o de su dominio, destacando varios (republicanos en plata de los Scribonia, familia Julia de la época de Augusto, Tiberio; sestercios de bronce de Trajano, as de Trajano Decio; hispano-romanas como un as; o hispano-púnico de Gadir), monedas medievales españolas (dineros, novenes, cornados, reales, blancas), etc. En relación a la medallística, la componen piezas que poseen fines iconográficos y conmemorativos; la medalla tiene un mérito y valor artístico diferente en general al de la moneda; medallas interesantes de la colección del MAS son: algunos ejemplares italianos, franceses, belgas, inglesas, vaticanas, polacas, argentinas, norteamericanas y españolas de los siglos XVII-XX (Trezzo, Dupré, Hamerano, Trezzo, Prieto, Pingret, Maura, Marinas, etc.). La sección de sigiliografia, la componen dos únicas piezas, uno de la familia Suriego-Gil, pero destacando el sello-matriz de bronce de San Vicente de la Barquera del siglo XIV depositado en el Museo Marítimo del Cantábrico (MMC).

una selección de piezas arqueológicas y artísticas. El Museo de Altamira tiene en depósito la pintura del MAS titulada *Techo de los Polícromos de la Cueva de Altamira* donado al museo santanderino en enero de 1910 por Emilio Botín y López, producto del encargo que Marcelino Sanz de Sautuola hizo al artista francés mudo Paul Ratier. Se trata de la obra de su vida y que pintó en diciembre de 1879[170]. Estuvo durante muchos años prestada en depósito al MVPAC, expuesta siempre en el vestíbulo de los sótanos del edificio de la Diputación Provincial en Puertochico. Como todos sabemos, Juan Navarro Baldeweg es el arquitecto del Museo de Altamira. En su concepción, él me comentó en varias ocasiones que uno de los propósitos e ilusiones era que el nuevo inmueble por él propuesto y edificado, bien integrado en el paraje en el que está enclavado, dotado de una suave e inteligente luz interior de un lado, espacio que iba a albergar la denominada neocueva o la reproducción del *Techo de los Polícromos*, de otro, pudieran convivir el arte rupestre con el arte contemporáneo, éste en forma de exposiciones temporales a organizar en el propio edificio. Hoy esto es una realidad, oportuna transversalidad que se va haciendo sitio gracias a su directora. El Espacio que escribe Fatás es también transversal con piezas artísticas de diversa lectura, algunas de ellas inspiradas precisamente en los *Polícromos* de Altamira.

El *Espacio Oro* lo concebimos como un capítulo de especial selección cualitativa de fondos artísticos del MAS como aperitivo de otro trabajo editorial en camino. Isabel Cofiño lo ha llevado a cabo, con precisión y orden, con su habitual rigor. Es un resumen de algunas de las más valiosas piezas artísticas del MAS, de ayer y de hoy. Desde la obra flamenca de la *Virgen con el Niño de la cereza*, pasando por pinturas de Pacheco, Giordano, Goya, Riancho, Egusquiza, Blanchard, Iturrino, Solana, Mallo, Cossío, Quirós…, hasta llegar a obras de Raba, Oteiza, Baldeweg o Uslé[171]. Es un perfecto preludio de lo que pretendemos trabajar y desarrollar más adelante, edición que en principio pensamos denominar *111obrasMAS*, tercer volumen de este proyecto editorial[172].

Evolución y metamorfosis son dos conceptos y términos que definen al MAS. Este hecho y estas ideas son las que nos han animado a proponer el denominado *Espacio MAS* confeccionado por la joven historiadora del arte Zaida Uslé. Hemos elegido piezas en los que sea patente el concepto de transformación, como son las de Javier Arce, Félix de la Concha, Stephen Dean, entre otras muchas. Lo protagoniza el acrónimo MAS que en su día pensamos y propusimos al ayuntamiento para que el museo adoptara una

---

[170] Todo ello está fielmente recogido en la edición de B. MADARIAGA titulada *Escritos de Marcelino Sanz de Sautuola y primeras noticias de la Cueva de Altamira*, Santander, 2002. Vid. también de ARAMBURU-ZABALA, M. A.. y ALONSO LAZA, M.: "El falsificador de Altamira", Santander, Revista HC, n.1, 1992, pp. 95-104.

[171] El tercer volumen de este proyecto editorial hemos pensado denominarlo *111obrasMAS* para que viera la luz en 2019; el dígito elegido es el resultado de la selección de las 111 mejores obras del MAS (o de las mejores) haciéndolo coincidir con los 111 años de existencia del MAS, simbolismo a su vez en la repetición del dígito 1 como marca, obras número 1 seleccionadas, es decir, una selección de mucho de lo bueno; sin saberlo y de forma curiosa, esta nomenclatura pensada coincide bastante con un proyecto del Museo de Bellas Artes de Bilbao, coincidencia espontánea.

[172] El segundo estará dedicado al *Inventario del MAS*; en el resto de volúmenes y hasta ocho se pretende desarrollar el catálogo razonado de todas las colecciones, de forma cronológica; el crecimiento de la colección ya permite un proyecto editorial de estas características.

nueva nomenclatura, la de *Museo de Arte de Santander*[173]. Parte del logo (el acrónimo) diseñado por María José Arce y Maureen Tsakiris posee una lectura e interpretación acorde la metamorfosis. Los tiempos pasado, presente y futuro se incorpora así a la institución en cada letra del acrónimo, evidenciado en sus inconclusas y conclusa tipografías de cada letra, convirtiéndose en historia, crónica y crítica constructiva, tiempo sin tiempo.

Procedía tener en este proyecto editorial una banda sonora, algo en principio ciertamente complicado dada la idea aquí planteada en forma de capítulos y conceptos, de relatos expositivos que siempre se multiplican. Por ello propusimos a Javier Panera la realización del ensayo, como especialista y coleccionista en la materia que es, especialmente en lo que se refiere a la música moderna. Recordemos que fue comisario de la exposición *Días de Vinilo* que el MAS y el Patio Herreriano coprodujeron en su día, aunque finalmente fueron dos muestras totalmente diferentes, dada la versatilidad de la colección de Panera[174]. El MAS editó un catálogo de acuerdo a su propio y definido proyecto expositivo y fue el momento en que le propusimos este ensayo. Lo denominamos *Espacio Cecilia*, porque Santa Cecilia es la patrona de la música pero sobre todo en recuerdo a la carismática Evangelina Sobredo Galanes ("sigo mis sendas sin lastres", "el caso es andar").

Agua y tierra son dos temas esenciales que se refrendan en dos espacios diferenciados. *Náufrago* de Clara Trueba y Cossío donada al MAS por la familia Zamanillo Peral define muy bien el museo y el *Espacio Antártida* dedicado al agua, al mar, a cuestiones marinas genéricas, elemento primordial de nuestro globo terráqueo, alegato en relación al cambio climático, vinculado a la vida y la muerte[175]. Lo lleva a cabo de forma experimental y brillante Gabriela Montes, abogada de profesión y que hizo una magnífica *Alucinación* dedicada a la obra de Juan Hidalgo del MAS, texto que remitió al artista y al que gustó de forma muy especial. Por ello quisimos experimentar para abordar un tema de suma fragilidad y actualidad donde el agua es protagonista prevalente con una selección de piezas relevantes, incluida una instalación de Koch o las muy duras de Rocha. Las obras de Criado o Cuervo hacen del capítulo una envolvente esfera borgesiana.

La tierra, dentro de la iconografía genérica sobre la naturaleza, ha sido y es otro de los temas que el MAS ha tratado. En una de las *expcolecciones* el museo le dedicó una sala en su defensa y que denominó como este capítulo a tratar -*Espacio Amazonas*-, colaboración que eligió Kristine Guzmán. Parece lógico ya que el MUSAC ha realizado diversas exposiciones cuyo contenido tiene como base este y otros temas análogos, con su habitual compromiso museístico. En la selección conversan felizmente obras de muy diferente concepto y época: Alvear, Bermejo, Correa, Riancho, Palazuelos, Ferreira,

---

[173] Cuestiones de otra índole hicieron que finalmente en 2011 el *Museo Municipal de Bellas Artes de Santander* –nomenclatura oficial exacta entre 1957 y 2011- adoptara la nomenclatura *MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria*; consideramos que lo apropiado y definitivo hubiera sido denominarlo precisamente *MAS | Museo de Arte de Santander* que era la primera idea, intención y propuesta, y que, en definitiva, debería ser la nomenclatura definitiva; creemos que el acrónimo ideado por el MAS en 2011 –evidencia de lo dicho aquí- ha sido un acierto y funciona rápido y como marca.

[174] PANERA, J.: *Días de Vinilo*, Santander, MAS / PH, 2016.

[175] GUILLÉN, E.: *Naufragios*, Madrid, Siruela, 2004.

Navares, Leal, Criado, Goyeneche, Schulz… Guzmán da un repaso a la cuestión, sabiendo como sabemos que el paisaje realista decimonónico haesiano, con desarrollo en el primer cuarto del siglo XX y todo el esto de la centuria, es prácticamente el punto de partida de la tradición artística mueble cántabra de forma estable y profesional[176]. A ese realismo de distintos signos, le seguirán otras apuestas plásticas tardoimpresionistas, novoobjetivas…

Como presunto contrapunto tenemos a la urbe o ciudad y a la arquitectura, dos espacios también propuestos. El primero, *Espacio Ciudad*, tomado sobre el soporte conceptual de la *veduta*, lo aborda Luis Sazatornil, cuyo tema ha tratado en otros foros. La selección de obras es poliédrica y nada fácil, con puntos de encuentro entre Santander, Amsterdam, El Cairo, Estambul, Buenos Aires, París, Madrid, La Habana o Nueva York, ciudades que tienen su representación en obras del MAS. Al concepto dedicado a cuestiones arquitectónicas lo bautizamos *Espacio Trasdós*, nomenclatura en recuerdo y homenaje a la revista que el MAS ideo y fundó a mediados de los noventa, nombre de la revista propuesto en su momento por Julio J. Polo Sánchez, edición que durante más de una década hizo una muy positiva labor[177]. El arquitecto Domingo de la Lastra lo desarrolla a través de una selección dispar que le ofertamos.

La condición femenina ha sido y es un tema que el MAS trabaja con hábito de acuerdo a su compromiso. No en vano, varias de las nomenclaturas de los distintos Espacios de esta obra están protagonizados por mujeres, con evidente intención. Fue motivo de contenido de toda una planta de una de las entregas de la colección permanente o *expocolección*. A dicho capítulo lo hemos denominado aquí *Espacio Frida* –sobran las palabras- que escribe Lola Durán. Para nosotros todos los capítulos son muy importantes, pero si alguno ha de optar a un tratamiento especial es precisamente éste. Convergen en el mismo, obras de Blanchard, D´Óbidos, Acha, Aires, Alvear, Banet,

---

[176] CHENG, F.: *Vacío y plenitud*, Madrid, Siruela, 2004.

[177] *Trasdós*, Revista del Museo de Bellas Artes de Santander de investigación y ensayo; tuvo una redacción científica interna (Julio Polo, Javier Díaz, Juan A. Glez. Fuentes y Salvador Carretero) y otra externa (Estrella de Diego, Javier Barón, Carlos Reyero). Se editaron 12 números entre 1999 y 2011. El contenido se articuló en varias secciones (investigación y ensayo, textos recuperados, obra del museo, exposiciones, recensiones bibliográficas, memoria del museo), en donde colaboraron numerosos autores (J. Albarrán, C. Alcorta, B. Alonso, A. Alonso, M. Alonso Laza, M. Álvarez Careaga, A. Ara, P. Arbea, M. Á. Aramburu-Zabala, J. Ávila, G. Balbona, M. Bañuelos, J. Barón, A. Barredo, A. Barrón, J. M. Bonet, O. Brito, Mª B. Bueno, M. Cabañas, C. Caranci, P. Carmena de la Cruz, S. Carretero, R. Cereceda, I. Cofiño, I. Cotero, M. Crespo, J. Díaz López, Mª E. Escudero, D. Fernández, J. Fdez. Bolado, I. Fdez. Pantiga, A. Fdez.-Punsola, R. Fombellida, F. Fontbona, R. Gª Nespral, A. Gª de Soto, J. Gálvez, E. Gil, L. Gil, H. P. Gohlke, J. Gómez, N. Gómez, Mª J. Gómez, E. Gómez Pellón, A. Glez. Buj, J. A. Glez. Fuentes, J. Mª Glez. de Zárate, J. Glez. Santos, J. Mª Guijarro, D. Hernández, J. A. Hdez. Latas, V. Herrero, R. Hevia, Á. Izquierdo, C. Juárez, J. Mª Lafuente, J. Mª Lasalle, A. B. Lasheras, D. de la Lastra, Mª L. Lax, G. Lavín, M. Logroño, D. López, E. López Sobrado, J. Pedro Lorente, V. de la Madrid, M. Mantecón, T. A. Mantecón, O. Martín, G. Mtnez. Bárcena, G. Mtnez. Camino, E. Mtnez. de Lagos, J. Mtnez. Moro, J. Maruri, R. Méndez, P. de Miguel, Ó. Moro, M. Moreno, J. Muñiz Castro, C. Nieto, A. Notario, I. Obregón, L. Oliván, I. Ordieres, J. M. Ortega, J. Pardo, B. Pavón, F. Payno, R. Perales, J. J. Polo Sánchez, B. Poole, I. Portilla, K. Power, C. Pujol, C. Quijano, J. L. Ramírez, Mª L. Ramos, Mª J. Redondo, C. Reyero, B. Riego, W. Rincón, R. del Río, G. Rodríguez, S. Rodríguez, Mª Ruiz Serrano, M. Sáenz-Messía, J. R. Sáez Viadero, A. Sainz, L. A. Salcines, Mª M. Salcines, P. Sánchez, Á. Sánchez de León, A. Santamaría, A. Santos, I. Sarriugarte, L. Sazatornil, P. Solana, N. Tofé, F. Varela, E. Mª Vega, L. Antonio de Villena, P. Viota, Mª J. Vives, Yexús, F. Zamanillo), todo un foro participativo de pensamiento y reflexión del MAS junto con la actividad *foroMAS* (Vid. www.museosantandermas.es).

Bezeta, Polanco, Palma, Iturrino, Mazarío, Pacheco, Quirós, Oteiza, Río Branco, Campino, Egusquiza, De la Foz…, e incluso anónimos flamencos e italianos de los siglos XVII y XVIII. En él se incluyen también y fundamentalmente cuestiones sobre las que hemos propuesto relatos con la colección[178], en relación al origen del mundo, Duchamp…, con distintas salas dedicadas a insoportables aspectos especialmente concernientes a la violencia de género con la que es precisa acabar, u otras positivas, alguna de cierta carga erótica…[179]

Para nosotros es fundamental otro ámbito dedicado a la condición masculina –como también llevamos a cabo en otra *expocolección*- llamado *Espacio Zeus* sobre el que reflexiona Fernando Zamanillo, exdirector del MAS e historiador del arte, además de exgalerista y comisario, persona que reúne un sinfín de facetas profesionales y caleidoscópicas. No puede partir más que del afamado retrato de *Fernando VII* de Francisco de Goya y Lucientes junto con obras de Campuzano, Alegre, Piñole, Cossío, Colongues, Delgado, Palma, Hidalgo, Izquierdo, Ontañón, Rinnekangas, Hojas, Lamarca, De la Hoz… Nunca nos ha parecido bien tratar solo a una de las condiciones, aunque haya más. No hemos de olvidar que Zamanillo es el iniciador de la metamorfosis del MAS entre 1978 y 1983, que es una persona y profesional fundamental en lo que a la transición artística de Santander y Cantabria se refiere así como un perpetuo referente[180]. Nadie mejor que él –amigo a quien admiramos- para abordar este texto, con sentido, sensibilidad y conocimiento, conocedor como pocos de los distintos contextos[181].

Parecía obligado dedicar otro capítulo al mundo infantil y que hemos bautizado *Espacio Rose Gowlland*, niña que firma "The End" en una bomba sin detonar el día de la rendición de los alemanes tras cincuenta millones de muertos durante la Segunda Guerra Mundial. Es quizá una de las nomenclaturas que más nos ha costado otorgar. El Espacio lo desarrolla Isabel Cotero, joven historiadora del arte que trabajó mucho y bien en el MAS durante unos meses y coordinó precisamente durante un tiempo el primer volumen de este ambicioso trabajo editorial con una dedicación y eficacia dignas de ser destacadas. Junto a obras duras de Bratkov, Arregui, Fischer o Martín Sáez, se aglutinaron piezas de artistas italianos y españoles clásicos, así como de Muriedas, Brochetón, Mañá…

---

[178] AA.VV.: *cárcel de amor. relatos culturales sobre violencia de género*, Madrid, MNCARS, 2005.

[179] El tema fue planteado en la expocolección del MAS de 2011 (Vid. www.museosantandermas.es). Una importante sala estaba protagonizada por el *Fernando VII* de Goya del MAS con un cara a cara con el retablo fotográfico de Nicola Costantino, acompañados de obras de J. Arce, M. Sáez, F. de Goya, L. Quintanilla, R. Bernardo, F. Iturrino, E. Ferrer…; dicho montaje fue motivo de cierto "escándalo" para alguna persona -muy pocas-, si bien, lo más llamativo de ello es que, considerando esto una mera anécdota, fueron dos galeristas de arte contemporáneo de la ciudad quienes conceptuaron a este ámbito de escandaloso por pornográfico, de forma plausiblemente peyorativa y negativamente crítica, no discerniendo sobre algo tan obvio y superado como es la distinción entre erotismo y pornografía (*Cfr.*de C. SÁNCHEZ: *Arte y erotismo en el mundo clásico*, Madrid, Siruela, 2005).

[180] ZAMANILLO PERAL, F. (y Coord.) | CARRETERO, S. | CLEMENTE, J.L. | NAVARRO, N.: *Memoria de un fin de siglo. Miradas simultáneas*, Santander, Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria2001.

[181] ZAMANILLO PERAL, F.: *Museo de Bellas Artes de Santander*, Vitoria, Museo de Bellas Artes de Santander, 1981.

Una de las variadas actividades que el MAS ofertó fue en su día la denominada *Espacio Interior*. En realidad era un homenaje a Esteban de la Foz, ya que una de sus obras maestras, en clamorosos tonos naranjas, se titula así. La actividad estaba y está –nunca tendrá fin- dedicada a los propios artistas a través de la cual nos trasladan sus propias trayectorias y reflexiones acerca de su obra, sus inquietudes y proyectos. Por eso es una feliz coincidencia que dicho capítulo lo haya elegido Gabriel Rodríguez, artista y crítico de arte. La selección previa que le propusimos es ciertamente calidoscópica, con muchos recovecos, con trasfondos, con lecturas entrecruzadas, un laberinto esférico lleno de ensoñaciones y otras dimensiones.

Espacio Gioconda es el dedicado al retrato, llevado a cabo por Raúl Hevia. Cuando realizamos la selección, pensábamos que no iba a ser fácil que alguien lo pudiera abordar, quizá por ser un tema aparentemente más anodino, clásico en principio –no es fácil que un retrato sea a la vez una obra artística aunque el MAS posee formidables obras que reúnen ambas facetas, amén de otras muchas- cuando creemos que es justamente lo contrario, sino no lo hubiéramos planteado[182]. Otro artista y pensador es quien lo ha trabajado, pensando en lo intrincado del yo, del ego de esos personajes, de sus vidas y sus sentires, de sus luchas y sus aportaciones, de su significación, individualidad e identidad, de su participación en contextos. Desde personajes de la realeza hasta los anónimos, pasando por otros históricos, artistas, músicos, políticos, personajes enigmáticos, autorretratos, trabajadores, poetas, empresarios… Pinturas, esculturas, fotografías…, se concitan en este copioso aspecto iconográfico dentro de la colección del MAS y que comporta mucho conocimiento, si bien Hevia ha preferido circunscribirse más a conceptos que a obras[183].

Hay una obra del MAS que la considero muy especial por muchos motivos y que tuve ocasión de atribuir a la más importante artista barroca portuguesa. De ahí la nomenclatura de *Espacio Josefa D´Óbidos* (1630-1684) capítulo dedicado a la artista mujer motivo de reflexión de Mónica Carballas. La portuguesa se emancipó de su padre, también pintor, y quiso vivir de y para la pintura, una mujer en el siglo XVII. Y lo hizo. En 1990 el MAS poseía obra de una docena de artistas mujeres. Hoy se acercan a noventa las artistas mujeres representadas en el MAS (ciertamente aún escaso). Todo el mundo sabe que en el EspacioMeBAS el porcentaje de artistas mujeres que han expuesto se eleva a cerca del 70% de la totalidad de sus proyectos expositivos organizados. No lo buscamos, simplemente lo trabajamos. Falta todo por hacer, siempre comenzando…

El pequeño lienzo de D´Óbidos otorga el título de *Espacio Cordis Volatus* (*El Vuelo del Corazón*) a otro capítulo que versa sobre una amplia cuarta dimensión, aspecto sobre el cual muchos artistas han trabajado, preocupado, reflexionado o buscado. Su lectura se torna diversificada: tiempo, espacio, amor, sexo, origen de la vida… Nekane Aramburu trabaja este ámbito que ya fue motivo de *expocolección* del MAS, íntimamente ligado a la creatividad de Marcel Duchamp, al *Gran Vidrio* y, sobre todo, a *Étant Donnés*[184],

---

[182] DOCTOR, R. / GERVENO, M. / JORODOWSKY, A.: *Sujeto*, Barcelona, MUSAC, 2005. MILICUA, P. *Prozesua eta Erretratua. Proceso-Retrato*, Vitoria, Artivm, 2015.
[183] POWER, K. / PICASSO, A. / LAFFITTE, J. / MENDANHA, M.: *´After Hours` en el estudio de Mondongo, Conversaciones en la Cabaña n. 3*, Santander, Pisueña Press, 2013.
[184] PAZ, O.: *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*, Alianza, Madrid, 2008.

donde naturaleza de conocimiento y sentido del amor de límites rebasados contribuyen a mirar el arte de otra forma[185]. Su ensayo se torna importante, poniendo los puntos sobre las íes en tema clave como parte del desarrollo y compromiso del MAS.

La continuación podría ser el *Espacio Klimt*, el netamente alquímico que Lidia Gil observa. Los secretos del ser humano inundan la historia de la humanidad. Lo científico y protocientífico se teje alrededor de pensamientos filosóficos. El *simbolismo* como tal ha pasado siempre de puntillas para la *mass media*, esa reacción contra el naturalismo que tuvo una enorme carga intelectual, fundamental en el acontecer de la historia del arte y la influencia ejercida. Pensamos en el manuscrito cifrado de Voynich, quizá la edición más encriptada de la historia de la humanidad datada en c. 1420, manuscrito que adquirió Rodolfo II, dotado de un alfabeto único y de unas imágenes enigmáticas. En este caso, no nos ha extrañado que la autora haya elegido este tema propuesto a través del cual lleva reflexionando desde hace tiempo.

Luis Alberto Salcines escribe sobre el conflicto, sobre la paz y la guerra, la vida y la muerte, en suma, la libertad y la esclavitud, de ahí la denominación de *Espacio Tíbet*. La amistad que tenemos con el autor, además de la admiración que le profesamos, quizá impide desenvolvernos con más naturalidad. En cualquier caso, este delicado tema ha estado en las mejores manos, él siempre comprometido, generoso en su entrega a la causa de la cultura, como extenso es este Espacio, en donde incluso hemos preseleccionado toda la serie de José Ramón Sánchez dedicada a la Guerra Civil española y que tan generosamente donó al MAS, instalación poderosa.

Espacio César es el dedicado al poder, a la política, a los distintos poderes, al mundo de las influencias sociales y mercantiles, y que Jordi Claramonte aborda como especialista que es en la materia. Naturalmente que parte del *Fernando VII* de Goya, si bien hay muchas obras distinguidas por estas cuestiones, algunas reveladoras. Bueno es recordar que el *Museo Municipal* (primera nomenclatura de la institución) nace en 1908 y que su sección de bellas artes estuvo compuesta originariamente por la *iconoteca* municipal, todos aquellos retratos oficiales del Consistorio de entre finales del siglo XVIII y todo el siglo XIX que se habían ido acumulando (Conde de Floridablanca, Carlos III, Carlos IV, Fernando VII, Isabel II…). El poder es un tema perpetuo, obsesión de algunos. Velázquez mismo lo pone en cuestión en *Las meninas*. Aquéllos orígenes del MAS han estado íntimamente ligados al poder. En el desarrollo del MAS también se aprecia la incorporación de muchas obras bajo este perfil.

La abstracción es tema central de las artes plásticas desde que en 1910 a un ruso se le "ocurrió" hacer una obra abstracta, serie que emanó de sus percepciones paisajísticas y musicales plasmadas en su clásico *En lo espiritual del arte*[186]. Javier Lacruz aborda pues este *Espacio Kandisnky* dedicado a la abstracción. Con él trabajamos una emocionante exposición dedicada al *Grupo Trama*, uno de los proyectos expositivos que más nos satisfizo. Ésta y otras razones nos llevaron a proponerle el capítulo. Los *Trama* fueron muy importantes en Santander, como ya hemos explicado en alguna ocasión. Alguno de sus componentes estuvo en la UIMP en un diletante curso y el

---

[185] RAMÍREZ, J. A.: *Duchamp el amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 2006.
[186] KANDINSKY, V.: *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral, 1977.

colectivo influyó muchísimo sobre los muy jóvenes entonces Uslé, Civera, X. Vázquez…, entre otros.

El reino animal suele pasar bastante desapercibido en las artes plásticas o audiovisuales, quizá por ser un clásico, cuando posee una riqueza iconográfica y simbólica desbordante. Los animales en arte suelen ser más un complemento que una esencia. Raro es su protagonismo, si bien un caracol y su singladura se torna importante en Vicky Uslé; una caracola en un lienzo de los ochenta de su madre, música del silencio; un león lo es en el retrato de Goya del MAS, preludio o simultaneidad técnica y conceptual de sus pinturas negras junto con la Alegoría de España, junto con un posible búho o lechuza, un delfín…; una tortuga en una obra napolitana del siglo XVII; raros insectos de Navarro; un perro en la reveladora pintura de Quirós. Vacas, moscas, loros, palomas, bisontes, caballos, lobos, ciervos, patos, conejos…, aparecen en muy diversas obras del MAS y son presencias fundamentales a la hora de leer dichas piezas. Marta Mantecón se encarga de abordar este *Espacio María Sibylla Merian*, en memoria de la naturalista, exploradora y pintora alemana del siglo XVIII.

Espacio Baco se debía dedicar por fuerza a la naturaleza muerta, otro de los temas eternos del arte. El bodegón o naturaleza muerta también posee su propio protagonismo o es complemento en una obra. Su capacidad interpretativa se multiplica igual y enormemente dada la riqueza simbólica de cada elemento, de cada fruta, de cada fruto, de cada animal, de cada objeto, de cada flor, de cada insecto que lo picotea y come… Comenzaron en general siendo un recordatorio al espectador del concepto de *tempus fugit* o *tempus breve est*, sobre lo efímero que es el tiempo. Luego se fue complicando, como todo. Javier Ávila reflexiona sobre este aspecto dentro de una variedad quizá excesiva por el número y calidad de piezas que el MAS posee.

Miguel Cereceda asume el *Espacio Camille Claudel* dedicado a los objetos tridimensionales, particularmente a la escultura, cuya nomenclatura pudo denominarse *Espacio Cobre*. Esta sección en el MAS no es especialmente copiosa en número pero sí significativa en alguna medida. Cereceda nos solicitó abordarlo en dos capítulos, segmentados por la contienda civil española. Dado el profundo estudio, nos ha proporcionado nuevos e interesantes datos. El MAS posee en propiedad ni más ni menos que once obras de Jorge Oteiza donados por Pablo Schabelsky[187]. Con ellas, también llegaron tres de Mallo –entre ellas la importante *La Paz*- y dos de Hugué que se sumaron a la colección del resto de esculturas (Alegre, Avecilla…).

Espacio Mito y Religión lo eligió el catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Cantabria Julio J. Polo Sánchez. De alguna manera, él y un colega suyo habían iniciado el camino catalogador de varias de estas piezas en los años noventa del pasado milenio. Ahí se reactivó un estudio necesario que Zamanillo había propuesto en 1981. Era, pues, de justicia invitarle que lo retomara, agradeciéndole el esfuerzo, si bien los contextos son muy diferentes. Parte de obras antiguas, clásicas, en capítulo especialmente dedicado a esta sección, resaltando las pinturas flamencas (especialmente los cobres con algunas piezas atribuibles a Willensem, así como lienzos y tablas),

[187] La gestión fue muy delicada y estuvo a punto de no cuajar, consecuencia en una lamentable conjunción de intereses personales externos que estaban empeñados que este importante conjunto de obras (Oteiza, Mallo, Hugué) no llegara jamás al MAS; afortunadamente no fue así.

Pacheco (al propio Polo y a Aramburu es debida la importante atribución del *San Miguel*), Van Shoor, D´Óbidos, Giordano…, introduciendo otras de arte moderno y contemporáneo de Polanco, Costantino o Aute[188].

En un podio, si hay oro –reservado para excelentes piezas, si bien la pintura resalta sobre los demás soportes-, suele haber plata –dedicado a la fotografía y otras imágenes- y bronce. *Espacio Plata* estudia los fondos de fotografía e imagen estática del MAS y que lleva a cabo la historiadora del arte Fuencisla de Miguel. En 1990 había muy escasas piezas fotográficas en el MAS (Ángel de la Hoz, Pablo Hojas…), que no pasaban de los dedos de una mano. Hoy afortunadamente ya no es así, y se puede hablar ya de centenares, con un conjunto de obras importantes, siempre circunscritas a la fotografía artística nacional e internacional, incorporaciones en propiedad ligadas a exposiciones temporales. Muy interesantes son las obras incorporadas de artistas cántabros, como las fotografías de Palazuelos (*Angular 1981*, *Angular 2015*, etc.), Uslé, Ciuco Gutiérrez, Lamarca, Sagredo, Ana Díez, ACAI, etc., pero también de otros colegas españoles (Aballí, Navares, Mellado, Hidalgo…), así como internacionales (Basilico, Koch, Gonnord, Plossu, González Palma, Fischer, Billingham, Correa, White, Rinnekangas…), de iconografías diversificadas siempre poderosas[189]. Hoy ya es una clara sección de la colección con propia personalidad siempre incardinada en todo lo demás[190].

Algo parecido sucede con el *Espacio Lumiére* dedicado a la videocreación y que escribe Carmen Quijano. En 1990 no había ninguna obra en la colección del MAS sobre este medio. Curiosamente, es el artista cántabro Domingo Sarrey[191] uno de los pioneros en su práctica en España, con "un videohomenaje dedicado a Mondrian en el marco de los experimentos llevados a cabo entonces en el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense de Madrid"[192]. No son muchas las piezas videocreativas del MAS, pero sí son importantes en su compromiso y reveladoras del nuevo milenio, también consecuencia en general de proyectos expositivos del MAS. Todas pertenecen a autores muy cercanos en el tiempo, entre artistas cántabros (Arce, Bezeta, Arregui, García Polanco, Fernández Izquierdo, Trueba), del resto de España (Bracho, Cuervo, Robles) y extranjeros (Campino, Bernardes, Koch, Ólafsdóttir)[193].

---

[188] ARAMBURU ZABALA, M.A. y POLO SÁNCHEZ, J.J.: "*Aportaciones el estudio de la pintura en Cantabria de los siglos XV al XVIII*", Santander, *Altamira*. T. XLVII, 1988). El mismo Polo Sánchez nos reclamó introducir en el capítulo obras contemporáneas que en la primera selección no habíamos planteado.

[189] NUEZ, I. DE LA: *Iconocracia. Imagen del poder y poder de las imágenes en la fotografía cubana contemporánea*, Madrid, Artium / Centro Atlántico de Arte Moderno / Turner, 2016.

[190] COLEMAN, C. y FERNÁNDEZ, H.: *Jano. La doble cara de la fotografía*, Madrid, MNCARS, 2007.

[191] El MAS posee dos pinturas (óleos sobre tabla) de Domingo Sarrey tituladas *La incomunicación del diálogo* (tríptico) y *Figura* ambas de 1977 (números de inventario 0399 y 0400).

[192] MARZO, J.L. y MAYAYO, P.: *Arte en España (1939-2015) ideas, prácticas, políticas*, Madrid, Cátedra, 2015, p. 451.

[193] Excelentes ejemplos de buen hacer en cuanto a construcción de colecciones y/o proyectos videocreativos los tenemos en el Ayuntamiento de Madrid (Festival llevado a cabo entre 2008 y 2018 de la mano de Mario Gutiérrez Cru; Vid. CATÁLOGO: *Proyector festival videoarte*, Madrid, Ayuntamiento, 2017) y el Ayuntamiento de Astillero en Cantabria (Concurso de Videocreación municipal que está generando una muy interesante colección municipal astillerense de la mano de Laura Cobo a quien se le debe la idea y el trabajo; Vid. de COBO, L. y FERNÁNDEZ IZQUIERDO, J.C.: *Colección*

Nos gustó que Cristina Fontaneda eligiera el *Espacio Instalación* acorde las obras que el MAS conserva en propiedad. Hay piezas con un generoso desarrollo espacial y hay otras obras con otro "microdesarrollo", pero todas con esa intención. Es este sentido, la más poderosa es la *Fábrica de conservas agridulces ´Las Golosas`* que Rosalía Banet donó generosamente al MAS. Pero todas son importantes e incuestionables, sección que también se comenzó a desarrollar a partir de 1990. Todas nos son particularmente apreciadas, pero queremos destacar la serie *Maldita Guerra* de José Ramón Sánchez, donada por él tal como hemos destacado. También la de *El jardín de las delicias* de Martín Sáez[194], aunque nunca fue concebida como tal por el artista. Concha García, Javier Arce, Naia del Castillo, Eva Koch, Adrián Melís, Catarina Campino, Nuno Nunes Ferreira, Juan Carlos Fernández Izquierdo, Amaya González Reyes o Majo García Polanco, son algunos de los artistas representados en la colección.

Espacio Duchamp / Elsa lo realiza Alicia Riva, una de las personas que durante un tiempo estuvo coordinando el deacMAS. Es importante anotar que su nomenclatura se ciñe al concepto, al arte del objeto y sus múltiples lecturas[195], recordando al gran revolucionario del siglo XX y a una amiga, poeta y artista, que –como apunta Gammel, Obalk o Thompson, informado en España por Olivares o Conxa Rodríguez- quizá tuvo que ver en la génesis y creación de la *Fuente*, quizá… Como objeto, no nos hemos ceñido exclusivamente a la pieza-objeto si no que hemos ido más allá con la representación emblemática de ciertos objetos, que conviertan a muchas obras en especiales y singulares (López Lejardi, Bernardes, Campino…). La última es una pieza de Vostell, un múltiple donado al MAS por Simón Marchán.

El capítulo más largo y copioso en cuanto a piezas se refiere es el *Espacio Durero* o *Espacio Línea y Papel* que estudia Eloy Velázquez, especialista en la materia[196]. Su esfuerzo ha sido importante, ya que con este encargo y elección se estudia por vez primera una sección interesante. De esta forma, quedan claras las cronologías, técnicas, iconografías, etc., amén de los contextos. A pesar de lo particularmente calidoscópico del Espacio (Goya, Ametller, Flameng, Egusquiza, Campuzano, Iturrino, Solana, Quintanilla, M. Sáez, Serrano, Gordillo, Pijuán, Tàpies, Mompó, Muñoz, Lledías, De la Hoz, Baldeweg, Canogar, Gruber, Moro, Capa, Izquierdo, Velázquez, Arce, etc.), sección de la colección del MAS de contenido desigual, el artículo queda ordenado y completo, exhaustivo.

La poesía y literatura es otro de los temas obligados, como obligado era denominarlo *Espacio Concha Espina* y que trabaja Alfonso Palacio, director del Museo de Bellas Artes de Asturias. Entiendo que de forma habitual se vuelve a ser injusto con otra mujer, Concha Espina, eternamente propuesta para Premio Nobel, galardón que nunca

---

videoartística. Ayuntamiento de Astillero, Santander, Ayuntamiento de Santander-MAS / Ayuntamiento de Astillero-El Almacén de las Artes, 2016).

[194] CARRETERO, S. y SALCINES, L. A.: *Martín Sáez. El jardín de las delicias*, Santander, MAS, 2010.

[195] MARCHÁN FIZ, S.: *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*, Madrid, Akal, 1997.

[196] VELÁZQUEZ, E.: *Cantabria en el grabado y estampa (del siglo XVI a la Guerra Civil española)*, Universidad de Oviedo, Tesis Doctoral leída el 19 de septiembre de 2003.

le fue otorgado. El MAS vuelve, pues, a proponer un tema –en este caso dedicado a la poesía y literatura a través de algunas obras de su colección- tutelado por una de las grandes creadoras cántabras. Palacio aborda la cuestión, que en este caso es especialmente poliédrica, ya que en él se concitan personajes como Menéndez Pelayo, Cela, García Lorca, Gerardo Diego, Buosoño, Hierro, Alexandre, Rodríguez Alcalde, Unamuno…

Te diré quién eres pero no tus pensamientos es el gran "vinilo" de aceite y espejo que Arce dedica a Camarón de la Isla. Aunque en esta obra editorial hay un capítulo que es una banda sonora (*Espacio Cecilia*), no hemos querido dejar de tratar este sentido del oído de forma *ex profesa* con obras puntualmente seleccionadas bajo el título de *Espacio Sonoro* realizado por Laura Crespo. Egusquiza y Wagner, Iturrino, Lamarca y el flamenco, la Plaza Porticada, el FIS y Pedro Palazuelos, De la Foz y su *Cuarteto*, Camarón, García Lorca y *El perro ladrando a la luna*, la obra de Aires titulada *How Deep is your love*, Bach, el jazz, un *Marcapasos* de Quirós…, proponen una transversalidad de aparente imposible encuentro…, relato de nuevas confluencias.

Espacio Silencio está llevado a cabo por María Avendaño. Al principio lo habíamos denominado *Espacio Rothko* porque tenía que ver con el silencio y el color. Pero en este caso ha sido la propia autora la que propone el tema, ya que estaba investigando y reflexionando sobre él. Los silencios de la mujer, de los estudios de los artistas, de las esquinas de una ciudad como Amsterdam (Aballí), del desierto de Atacama o de la Antártida (Correa), de una luz proyectada a través de cristales dicroicos (Dean), del vuelo de un corazón (D´Óbidos), de extraños parajes (Raba), de un anochecer de Suances (Uslé), del *Techo de Los Polícromos de Altamira* (Ratier), del mar (Rocha), del fondo de un pantano (Fluxá), del silencio de la noche roto por el ladrido de un galgo ante la sinrazón humana (Quirós)…, son aspectos de distintas obras del MAS que nos hacen pensar sobre el silencio que tantas veces necesitamos y añoramos o que son elocuentemente impotentes, atroces.

Estábamos preocupados porque nadie escogía el *Espacio Pop*, importante en el discurso de la colección, preocupación que se disipó a última hora al hacerse cargo de él felizmente Tania Pardo. Tenemos en Cantabria un importante representante del *Pop Art*: Carlos Sansegundo. Hasta hace pocos años había pasado desapercibido tanto en Cantabria como en España, cuestión solventada ya que el MAS le dedicó una exposición revisionista[197]. Arroyo y él son dignos epicentros del pop en España. Acha, Aires, Arce –reveladora es su instalación en el MAS de estrujados *Brillo Box* así como su participación en una de las ediciones de *El Puente de la Visión* con la poderosa instalación de su *Capilla Sixtina*-, Bezeta, Fernández Izquierdo, Dean, Concha García, Díaz Grande y Hevia, Hoyos, Gordillo, Izquierdo, Martínez Cano, Okuda, Sansegundo, Ocaña…, son algunos creadores con piezas de la colección catalogables como *neopop*.

En vez de denominar al siguiente capítulo como *Espacio Compromiso* hemos decidido otorgarle la nomenclatura de *Espacio* C, en justo recuerdo del desaparecido proyecto de

[197] CARRETERO REBÉS, S.: *Carlos Sansegundo*, Santander, Museo de Bellas Artes de Santander (hoy MAS), 2002.

Camargo y a Orlando Brito que lo dirigió[198]. La nomenclatura protagonizada por la C tenía que ver con su dependencia del lugar donde estaba radicado. Para nosotros, es una forma de reivindicar aquél proyecto que funcionó muy bien y que echamos de menos vinculándolo precisamente al concepto de compromiso, de emergente arte último[199]. Tomando el concepto como idea de desarrollo, y como Esther López Sobrado llevó a cabo su tesis doctoral sobre artistas cántabros comprometidos, le encargamos este capítulo[200]. Le solicitamos que no sólo se circunscribiera a épocas y artistas de su especialización, porque además de Iturrino, Blanchard, Bernardo, Quintanilla, Cossío, Ceballos, Montes, Modinos, Ontañón…, artistas comprometidos, también lo fueron D´Óbidos, Egusquiza, Solana, Lagar, Oteiza, Raba, Granell, Sansegundo…

Delicada es la propuesta y confección del *Espacio Fake News* o sobre el tiempo de posverdad protagonizado por puntuales sectores sociales presididos por el "todo vale", "el fin justifica los medios", "a por todas"…, a través de redes sociales y medios de comunicación, ensayo elegido de inmediato por Benjamin Weil, director artístico del Centro Botín de Santander. En la propuesta que le trasladamos el inicio tenía que ser el *Fernando VII* de Francisco de Goya y Lucientes, monarca absolutista que derogó la Constitución de 1812, cerró teatros, censuró y eliminó revistas, secuestró ediciones… Se trata de un capítulo fundamentado en el triunfo de la mentira y su delirio que esclaviza, lo que en realidad es una perversa derrota de la libertad[201]. Yuval Noah Harari trata la cuestión retroalimentada a su vez por el avance tecnológico descontrolado –internet debe tener una reconversión en muchos de sus aspectos- y datos fascistas[202]. El capítulo podía haberse también denominado *Espacio Clic*: con cada clic que operamos o similar estamos apoyando a mucha mentira, otra forma de basura, manipulación, acoso y linchamiento... Como hemos anotado, se trata en realidad del vapuleo del concepto de libertad, una profunda crisis actual, nueva dictadura, que se empeña en manipular al ser humano, en contra de lo positivo y veraz, de posicionamientos no alienados al consumismo y mercado[203].

Cuando diseñamos *Espacio Basura* pensábamos que también se podía quedar libre, dada su naturaleza. Es otro capítulo reivindicativo –las *fake news* son otro tipo de basura, de ahí su contigüidad capitular-, planteado para clamar por su solución, por la concienciación de una cuestión que afecta a la humanidad. Koolhaas nos lo explica descarnadamente en un atractivo ensayo como Lipovetsky lo acerca a una era vaciada[204]. Antonio Santos es el profesional comprometido que lo aborda. Si hay un problema acuciante y terrorífico en el mundo en la actualidad es el de la basura en

---

[198]BRITO JINORIO, O.: "Un punto de encuentro para la reflexión artística contemporánea", en AA.VV. *espacio C arte contemporáneo Camargo 2001. Espacio interdisciplinar internacional de Arte Contemporáneo*, Madrid, Ayuntamiento de Camargo, 2002, pp. 15ss. (siguen varias ediciones anuales).

[199] GUASCH, A. Mª.: *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 2000.

[200] LÓPEZ SOBRADO, E.: *Pintura cántabra en París (1900-1936). Entre la tradición y la vanguardia*, Universidad de Valladolid, dirigida por el Dr. Francisco Javier de la Plaza Santiago, junio 2012.

[201] SEBAG MONTEFIORE, S.: *La corte del zar rojo*, Barcelona, Crítica, 2010.

[202] Maniatados como estamos en y a través de cada teléfono móvil que nos ha cambiado el tiempo de vida, luego la vida, generando una absoluta falta de concentración general en lo verdaderamente importante (Vid. de HARARI, Y. N.: *21 lecciones para el siglo XXI*, Debate, Barcelona, 2018).

[203] HAN, B-Ch.: *La salvación de lo bello*, Barcelona, Herder, 2015.

[204] KOOLLHAAS, R.: *Espacio basura*, Barcelona, GG mínima, 2007. LIPOVETSKY, G.: *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2006.

general, pero sobre todo es el del plástico en particular, de ahí que al principio pensáramos en denominarlo *Espacio Baekeland*, nomenclatura a la que renunciamos finalmente. Zubelzu pinta sobre el reverso de una plancha de metacrilado. Acha trabaja sobre una lona de plástico. Jerez y Navares desarrollan sus piezas con vinilos. Grande y Hevia relatan la evolución del MAS desde una bolsa de plástico del antiguo MBAS a modo de pecera (bolsa de plástico que a su vez sirve de contenedor a la bolsa de papel ya del MAS pieza-bisagra surgida del azar por "culpa" de un vigilante en el acto de la entrega de ambas bolsas a los artistas para que pudieran trabajar piezas de su exposición). Sierra lleva a cabo una acción urbana con seres humanos que esconde tras la basura en la calle Doctor Fourquet de Madrid. Colomer construye cajas cinéticas con *plexiglass*…

Wendy Navarro estudia el *EspacioMeBAS*, ámbito expositivo importante para el MAS, creado en 2007 y que fue inaugurado por una instalación de Fernando Navarro. Este EspacioMeBAS –recuerdo de la antigua nomenclatura del museo: Museo de Bellas Artes de Santander, incrustando la "e" de Espacio y que funciona coloquialmente con jerga joven y fresca- ha abierto otras perspectivas en el MAS, en sus conceptos expositivos y en la colección. Las muestras e instalaciones nacionales e internacionales –casi siempre de arte contemporáneo y actual, con alguna de arte moderno- han solido estar presentadas en general por críticos de arte y comisarios de nueva generación, cuyos textos son referencia, consultables en el libro completo de todos sus folletos y desplegables. Se trata de otra forma de participación para el MAS importante contando así con los artistas[205] y críticos de arte[206].

El Puente de la Visión ha sido y es un proyecto fundamental del MAS en sus dos épocas. No podía quedarse sin su Espacio. La idea nació y partió del MAS cuyo objetivo era revitalizar una institución periférica que lo precisaba. Fue apoyado sin dudarlo por Rafael de la Sierra, concejal de cultura de la ciudad en ese momento (1996). Eran exposiciones individuales cada una con su propio espacio, en un proyecto múltiple. La primera época fue local y regional y tuvo un multicomisariado (Zamanillo, Salcines, Díaz, Martínez Cano y Carretero), con su agotamiento. La segunda ya fue nacional e internacional con el concurso descentralizador de artistas locales y regionales. En este caso, siempre ha contado con colaboraciones críticas individuales, de cada artista, clave participativa –artistas y críticos/ensayistas- de *El Puente de la Visión*[207]. Ha sido y es –esperamos poder retomarlo cuanto antes, ya que es un proyecto

---

[205] Fernando Navarro, Salvador Díaz, Vicky Uslé Civera, Zaira Rasillo, Berta Jayo, Carmen Armengou, Adrián Cuervo, Claire Harvey, Equipo A.C.A.I. (Laura Irizábal, Zaida Salazar, Laura Escallada), Luis Bezeta, Bárbara Fluxá, Anne Lise Coste, Ana Llorens, Adrián Melis, Momu & No Es, Sara Munguía, Nuria Güell, María María Acha-Kutscher, Sandra Rocha, Raúl Hevia, Antonio Díaz Grande, Mabel Arce, Cuca Nelles, Marta Bernardes, Rosalía Banet, Amaya González Reyes, etc.

[206] Lidia Gil, María Ruiz, Berta Jayo, Roberto del Río, Barredo, Carmen Quijano, Hontoria, Guirao, Wendy Navarro, Mayer, Caranci, Ruiz-Rivas, Bernardes, Mantecón, Ávila, Marco, Fernández Izquierdo, Laura Cobo, Weil… Vid. los folletos de AA.VV.: *EspacioMeBAS*, Santander, MAS, 2007-2016.

[207] En este sentido, superan la treintena los historiadores del arte, críticos del arte, comisarios, etc., ya conocidos o de nuevo cuño que han colaborado en los textos de los catálogos de *El Puente de la Visión*, cada artista con su propia y diferenciadora reflexión crítica: F. Zamanillo, A. Álvarez, E. Vozmediano, M. Perán, Mª A. de Castro, G. Lavín, G. Rodríguez, J. Ávila, M. Álvarez Careaga, J. Botella, L. Gil, M. Mantecón, A. Murría, C. Neves, R. de la Villa, R. Hevia, L. A. Salcines, I. Cotero, R. García, S. Rodríguez, O. Brito, T. Pardo, I. Obregón, Mª Ruiz, N. Tofé, B. Poole, I. Portilla, S. Carretero, C. Colemann, J. Duero, V. Torrente.

que consideramos imprescindible y necesario para el MAS- un trabajo que está íntimamente unido al contexto de la colección y a su crecimiento[208].

La ciudad de Santander debía tener su Espacio. La propia titularidad del MAS obliga a ello. Es su contexto. Es por lo tanto parte descentralizadora esencial del mismo. Para el MAS es imprescindible su *alieno de lo local*. *Espacio Santander* lo estudia la historiadora del arte María Jesus Gómez que también desarrolló una importante labor didáctica en el museo a finales de los noventa en el gabinete de desarrollo cultural que ya comenzó a funcionar en el MAS en ese tiempo. La ciudad, sus calles y plazas, sus gentes, creadores, políticos, poetas y escritores, empresarios, los distintos aspectos de su historia, su idiosincrasia, su temperamento, su evolución, su metamorfosis, su calle, su trabajo, su vida… Se trata de un capítulo intenso, como es en realidad la ciudad.

En su dúa, una de las actividades del MAS la denominamos *Alucinaciones*. Era un homenaje a José Hierro y a una de sus emblemáticas obras. El título era perfecto para la propuesta de actividad que entonces nos planteó nuestro amigo Juan Antonio González Fuentes y coordinada por él en el primer gran período. Se trataba de invitar a personas y personajes que no fueran profesionales estrictos del arte para que, elegida por ellos una obra del MAS, pudieran disertar sobre un tema, tomando la pieza del museo electa como referencia de la disertación. Muchos han sido los invitados. Consecuencia de dicha amplia participación ha sido la edición de varios volúmenes editoriales[209]. Aquella propuesta y la actividad, da explicación a este *Espacio Alucinaciones* que evidentemente tenía que ser abordada por quien ideo la actividad, explicando una apasionada historia que hoy sigue funcionando con más invitados.

Espacio Doble Luna cierra este volumen dedicado al MAS y su colección, alegato postrero que Donna Southard, profesora de la Universidad de Berkeley y doctora en Filología Hispánica, lleva a cabo. Un día cualquiera, ella se encuentra con noticias del artista cántabro Francisco Rivero Gil, muerto en el exilio en México D.F., dibujante y caricaturista santanderino que también había rescatado el MAS con otra exposición y publicación[210]. Este catálogo fue el que cayó en sus manos por azar, motivo por el cual

---

[208] El nombre de *El Puente de la Visión* se adoptó a sugerencia de Luis Alberto Salcines de entre los varios propuestos por el equipo curatorial. Encajaba muy bien con los supuestos y objetivos que el MAS se había planteado. En concreto, era además un claro alegato en defensa de la pintura, tan denostada a mediados de los noventa, cuestión que ya emana y discute precisamente en el siglo XIX, nomenclatura tomada de los diarios de Delacroix (DELACROIX, E.: *el puente de la visión. Antología de los ´Diarios`*, Madrid, Tecnos, 2011 (existe una primera edición en castellano de 1987). Vid. todos sus catálogos en la web del MAS de los años 1996-2001 (primera época, seis ediciones) y 2005-2011 (segunda época, siete ediciones, con un total de trece ediciones) (www.museosantandermas.es).

[209] AA.VV.: *Alucinaciones 2004, Alucinaciones 2005, Alucinaciones 2006, Alucinaciones 2007, Alucinaciones 2008*, Santander, MAS, 2004-2008. Muchos han sido los invitados y autores: Fombellida, Alcorta, Mateo, Serdio, Sainz Abascal, Salcines, Maruri, Ibáñez, Balbona, Zamanillo, Grúber, Viota, M. Arce, Santamaría, Pindado, Sáiz Viadero, G. Ruiz, Marisa Campo, Bárcena, E. Álvarez, Vicente Gutiérrez, Gago, M. Díez, Calvo, A. González, Samaniego, Abascal, Castañeda, Fdez. Garrido, Santos, D. López, Artabe, Vierna, Botella, Cabezón, Llorente. J. Fernández, Calixto Alonso, Casado Soto, J. Casanueva, Pelayo, Valcarce, Kurzeknabe, Gutiérrez, Lavín, Velázquez, Sánchez Calvo, Lasalle, Conde, F. Gutiérrez, Fonseca, J. R. Sánchez, Villar, Laínz, Gtrrez Mtnez-Conde, García Negrete, Cuñar, Nieto, Iglesias, San Martín, Tornel, Pardo, De Villena, Jambrina, Marzal, López Mazorra…

[210] RIVERO GARCÍA, F. | CARRETERO REBÉS, S. | GARCÍA GARCÍA. C. | PORTILLA ARROYO, I.: *Francisco Rivero Gil (1899-1972)*, Santander, Museo de Bellas Artes de Santander (hoy MAS), 1999.

contacta con el museo santanderino para realizar su tesis doctoral que defiende y lee en 2012[211]. A partir de ahí, por parte de Southard nace un interés por el MAS como ente periférico, su metamorfosis y trayectoria…, cuya vida y actividad ella sigue durante muchos años que le lleva a reflexionar sobre el museo santanderino en relación a la situación de museos periféricos norteamericanos, reflexión ciertamente interesante. El ensayo es el epílogo de esta obra, donde se anota que lo bueno perdura y además con identidad e intensidad.

4. *Doble Luna…*

Han quedado en el tintero numerosos capítulos por abordar tantos como posibles exposiciones a organizar y desarrollar con la colección del MAS. Algunos parecían obligados: *Espacio Escuela Altamira*[212], *Espacio Proel*, *Espacio Bahía*[213], *Espacio Maltraviseo* dedicado al tacto, *Espacio Mirador*[214]… Como también podrían haberse creado otros como *Espacio Violencia*, *Espacio Globalización*, *Espacio Palabra*, *Espacio Agujero Negro*, *Espacio Agujero Blanco*, *Espacio Idea*, *Espacio Universidad*, *Espacio Academia*, *Espacio Incertidumbre*, *Espacio Democracia*, *Espacio IGM*, *Espacio IIGM*, *Espacio 1918*, *Espacio Mayo ´68*, *Espacio Iconocracia*, *Espacio Rebelión*, *Espacio Vida Cotidiana*, *Espacio Acción*, *Espacio Lenguaje*, *Espacio Repetición*, *Espacio Reproducción*, *Espacio Plagio*, *Espacio Multiplicidad*, *Espacio Observatorio*, *Espacio Musas*, *Espacio Duda…*[215] En cualquier caso, y dadas las infinitas posibilidades, sí que hay uno que está particularmente ausente. Si hemos dedicado capítulos al grabado, fotografía, videocreación, instalación, escultura…, ¿por qué no uno denominado *Espacio Pintura*, un capítulo de la faceta que desde mediados del siglo XIX los distintos contextos y posicionamientos se han empeñado en borrar, matar, arrinconar, defenestrar, eliminar, poner en cuestión y en perpetua crisis, decir que estaba muerta…, cuando en realidad la pintura sigue siendo, es y será la Pintura, un cara a cara insustituible, una perpetua Doble Luna, un Cuerpo y Viento? Las modas, sobre todo mercantiles, intentan una y otra vez ausentarla, silenciarla, pero jamás lo consiguen, ni siquiera por la vía de la reproducción… Es además y sobre todo el soporte estrella de la colección de arte del MAS, en calidad y cantidad,

En cualquier caso, a pesar de los infinitos espacios a seguir desarrollando, tantos como la colección del MAS permite, aprovechamos para trasladar a todos los colaboradores un sincero y emotivo agradecimiento por su trabajo y tiempo, por sus reflexiones. Todos involucrados en el MAS, como *Espacio Público* que es –otro tema posible a abordar-

---

[211] SOUTHARD, D. A.: *Francisco Rivero Gil: A Tale of Graphic Othering*, Berkeley, University of California Berkeley, 2012 (https://escholarship.org/uc/item/9t43c67w).

[212] De cara a llevar a cabo una revisión de la misma y aún siempre pendiente.

[213] Que tiene mucho que ver con Santander y su idiosincrasia, su apertura hacia el exterior, hacia fuera de la Bahía (Puvis de Chavannes).

[214] Si hay un elemento revelador en Santander –en realidad en todas las localidades del norte de España- es el mirador de sus edificios, de los antiguos edificios de madera, el mirador desde donde se observa y no se suele ser observado, ámbito discreto, un personal observatorio urbano y urbanita que está sin estar en la propia calle, que puebla nuestra ciudad dotado de muchos y muy diversos conceptos.

[215] Cuestión que vuelve a ponerse sobre la mesa de forma intensa: ¿cómo es posible que una misma partícula coexista en dos sitios a la vez y que a su vez puedan ponerse en movimiento e ir cada una de ellas a su propio encuentro? Incertidumbre y Duda, siempre en solfa, duda cualitativa, de intenciones… (Banksy).

que seguirá su camino porque es una institución pública permanente, todos en explícito apoyo del MAS, como servicio público que es.

La historia seguirá siendo interminable, porque interminable es la vida creciente y activa de todo museo que se precie, grande o pequeño. Es el cuidado inteligente del aliento de lo local, que no será tan espectacular como otros proyectos, pero que sin duda se torna esencial. Es precisa parte de esa misma inteligencia de los pueblos y sociedades que pasa por cuidar lo propio, valorándolo en su justa medida, cuidando y potenciando su talento –que en este caso es ciertamente importante-, para, a su vez, incardinarlo en el resto. Aquí, en este punto, deseo recordar a Kevin Power, su *aliento de lo local* en la creación contemporánea, que ya en 1988 y en relación al reconocimiento de la diferencia, prevenía sobre los puntos de conflicto del nuevo milenio con una clarividencia ciertamente sobresaliente[216]. El MAS, museo de autor y perspector, ha de tener y tiene su propia personalidad y singularidad, su propio aliento sobre su base local, con sus propias y específicas resonancias. Ha de estar siempre en movimiento, transformador y en transformación teniendo el concepto de metamorfosis como idea madre de su trabajo, y siempre mediador entre el arte y artista, y el visitante, capaz de generar simultaneidades que aporten conocimiento.

Retornamos al MAS como *Doble Luna*… Con ello, ya hemos explicado cuáles eran los objetivos de esta empresa editorial. En definitiva son los mismos que los del propio museo. Todo converge desde la idea de partida, la confección previa de todos y cada uno de los capítulos, la selección de obras artísticas y de otra índole de cada uno de ellos, la nomenclatura de los mismos, la confección de una relación de posibles coautores, la invitación cursada a más de medio centenar de personas que los pudieran realizar. En ese momento, les remitimos la propuesta, la metodología y una posible bibliografía a utilizar como posible línea de salida, la elección por su parte de cada Espacio (sorprendentemente no ha habido coincidencias). Después llegaron las reuniones para la unificación de criterios, el tiempo de reflexión y redacción, la entrega de los trabajos –artículos, ensayos, reflexiones-, la siguiente organización editorial… Todo ese material se revisó, se unificó, a la vez que se llevaba a término la selección de ilustraciones que iban a acompañar a cada capítulo, para la entrega primero a la diseñadora y, después, a la imprenta, previa revisiones y correcciones.

Doble luna es una muy especial obra de Casimiro Sainz propiedad de una colección particular de Madrid que descubrimos en 1997. Formó parte de la recuperación científica que, en forma de exposición antológica y edición de su catálogo, dedicamos al artista en 1998, en el centenario de su fallecimiento en el Sanatorio del Doctor Esquerdo de Madrid, una muerte en un "exilio vital" cuando contaba con tan solo cuarenta y cinco años dejando una obra inconclusa[217]. Su *Doble Luna* (c. 1895) es una extraña pintura, loca y alucinada, protagonizada por un solitario y silente personaje, sentado en el centro, de espaldas al espectador y en un plano medio. Su reflexión, entre el agua y la tierra,

---

[216] POWER, K.: "La globalización del locus", en *El aliento de lo local en la creación contemporánea*, (AA.VV.: I. CASTRO, J. LEBRERO STÄLS, Á. GABILONDO, A. REIXA, K. POWER y M. LAMAS), Madrid, Editorial Complutense, 1988, pp. 94-95.

[217] AA.VV. (CARRETERO, S. / BEDIA, D. / GARCÍA, C. / PASTOR, T. / POOLE, B. / PORTILLA, I.): *Casimiro Sainz y Saiz 1853-1898*, Santander, Museo de Bellas Artes de Santander (hoy MAS) / Caja Cantabria / Ayuntamiento de Reinosa / Ayuntamiento de Madrid, 1998, p. 191.

entre una localidad y el mar, ante dos lunas (en realidad la luna y el sol) y con una farola a su izquierda, nos cierra el bucle de forma oportuna. *Perro ladrando a la luna* (1935) es una fundamental obra de Antonio Quirós donada por Domingo de la Lastra al MAS, una premonición de muerte y desolación, una obra lorquiana importante en la historia del arte moderno y contemporáneo español. *La luna* (1957) en un *gouache* de Joan Miró donado al MAS por Pablo Beltrán de Heredia, al que le falta *El Sol*, la cubierta de *Los encuentros* de la obra poética de Aleixandre[218]. Son algunas de las muchas obras de referencia en donde hay un encuentro entre al menos dos partes teniendo a una de ellas -la luna- como protagonista. El MAS y cada autor encargado; cada Espacio y cada autor…, son duetos pensados y trabajados que otorgan al MAS otros registros, otras secuencias, otros relatos, otras reflexiones multilaterales, poliédricas, excéntricas…, ese *laberinto esférico* borgesiano que es la colección siempre creciente y en movimiento del MAS.

Siempre hay y habrá una nueva luna, o un nuevo encuentro de lunas, de cuerpo y viento, alfa y omega, una circularidad y esfericidad patentes, infinitud y excentricidad en movimiento, una historia interminable porque todo está inconcluso en su contexto y su fenómeno. A una renovada lectura que parece que es un punto final, le seguirá la sorpresa y descubrimiento de una nueva obra que se desconocía[219], de una nueva lectura de la misma obra, de una nueva interpretación, de otro dato, de una nueva revelación… Algo propio del arte, de un museo vivo que no deja indiferente a nadie y menos a su visitante, a su ser participativo, a su comunidad a la que el sirve, con su aliento local. Conocedores pero no dependientes del mundo de la marca, del poder de la economía, mercado y martketing que, en definitiva, suelen empobrecer el espíritu[220]. Recordamos aquélla no muy alejada infravaloración siempre otorgada a la pintura y escultura europea de los cuarenta o cincuenta en Europa hasta entrado este milenio[221], injusta naturalmente[222]. Afortunadamente, siempre aflorará una *Doble Luna*, de Luna Llena o Luna Creciente en lo alto del escenario. Creciente siempre de una ilusión y entusiasmo perpetuamente renovada acorde la modernidad[223], el conocimiento, los nuevos tiempos y el nuevo milenio[224]. Constante metamorfosis que sitúa al MAS en la geografía museística española ya de forma perfectamente definida y definible[225]. Institución

---

[218] Cuyo *gouache* original nos lo encontramos tristemente en el mercado y a la venta en la feria Art Basel hace algunos años.

[219] OROZA, M.: *la chimenea de duchamp*, Madrid, Árdora, 2013.

[220] BREA, J.L.: *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, CendeaC / Ad Hoc Ensayo, 2004. Valor y mercado obviamente diferenciados…

[221] BOZAL, V.: *El tiempo del estupor*, Madrid, Siruela, 2004.

[222] A veces puede suceder que una muy pequeña parte de la propia comunidad artística, con el apoyo de una muy puntual mala praxis mediática, se encarga de empobrecer un contexto por distintas vías, diagnósticos y observatorios incluidos, microaltura pobre e indiferente.

[223] MARCHÁN FIZ, S.: *La estética en la cultura moderna*, Madrid, Alianza,1996.

[224] ZAFRA, R.: *El entusiasmo*, Barcelona, Anagrama, 2018.

[225] Vid. AA.VV.: *Directorio de ARte COntemporáneo en España 2006. Museos. Centros de Arte. Salas de exposiciones. Fundaciones. Centros de recursos. Espacios alternativos. Centros culturales*, Madrid, ARCO / Comunidad de Madrid / Ayuntamiento de Madrid / Cámara de Comercio de Madrid / Caja Madrid, 2006, pp. 234-235. Vid. También de OLIVARES R. (Ed.) / SÁNCHEZ BALMISA, A. / MANTECÓN MORENO, M. / LÓPEZ, R. / GARCÍA VALDIVIA P.: *Museos y Centros de Arte Contemporáneo de España*, Madrid, EXIT, 2011, pp. 94-97. Esa ubicación, insistimos, es gracias al trabajo de un equipo de personas, su dedicación, entrega, profesionalidad, compromiso, honestidad, con nombres y apellidos, que han trabajado y trabajan en el MAS, directa e indirectamente (de los departamentos de limpieza, vigilancia y seguridad, administración, comunicación, conservación,

generadora de ideas y proyectos que trabaja desde la investigación para poder ofrecer conocimiento y disfrute, una caja de resonancia dotada de continuidad y expansión, pausada, constructiva y positiva activa vibración, viva, latido a latido[226].

DOCUMENTO XXV

El MAS a la luz de la *Doble luna*.

(Epílogo *MAScolección2020* de AA.VV., Santander, MAS, 2020).

Por Donna Southard (Profesora Universidad de Berkeley)

> *Claro de luna. El museo calca el recuadro luminoso de su puerta en la tiniebla. A la vera de la tapia enrejada, la luna se espeja en los charcos del enlosado suelo entre rosales. Sobre la puerta iluminada se perfila la sombra de unas letras que forman su nombre. El mole granítico vigila el campillo de rosas que duerme a la tenue luz bajo un cielo por fin despejado, sendero de estrellas al infinito.*
>
> –*Donna Southard, recreación valleinclania a partir de* Ligazón: auto para siluetas

La reciente convocatoria de ponencias de la revista estadounidense *Museums Journal*, publicada bajo los auspicios de la University of Illinois, se titula Death to Museums [Muerte a los Museos][227]. En un claro gesto provocador, dicho título pretende, según los organizadores, evocar interpretaciones diversas: desde masas portadoras de antorchas incendiando templos griegos hasta saqueadores llevándose el patrimonio cultural del Museo Nacional de Iraq en 2003; desde el grito de guerra de políticos conservadores y grupos fundamentalistas y la idea del museo como frío y distante mausoleo que debe acabar hasta la noción de que los museos se están matando a sí mismos, gracias a sus esfuerzos por atraer a más visitantes y competir con los destinos turísticos. Proponen preguntas para

---

restauración…, Carmen del Pozo, Belén Lahoz, Isabel Portilla, Maximina de Abajo, Belén Poole, Mercedes Gtrrez. Sañudo, Ruth Méndez, Teresa Sainz, Marcos Díaz, etc., etc. –los citados en representación de todos-, así como personal de otros servicios municipales, de empresas exteriores, en prácticas) (www.museosantandermas.es). Siempre y en todo caso, pasa por creer en el propio proyecto, sus posibilidades, y en no perder de vista la realidad, la capacidad de trabajo y la ilusión, con dedicación e intensidad.

[226] NAVARRO BALDEWEG, J.: *Una caja de resonancia*, Valencia, Pre-Textos, 2007. Como metáfora comparativa, posee cierta semejanza conceptual con la brillante, vibrante e inconclusa serie *Soñé que revelabas* de Juan Uslé, latido a latido.

[227] H-Announce. Call for Submissions 2019–Fwd: *Museums Journal*–Death to Museums. [H-Anuncio. Convocatoria de ponencias 2019–Reenvío: *Museums Journal*–Muerte a los museos. https://networks.h-net.org/node/73374/announcements/1723588/call-submissions-2019-fwd-museums-journal-death-museums. 31/8/18.

desarrollar las ponencias como ¿Deben cambiar los museos para evitar su muerte? ¿Deben morir para renacer como el ave Fénix? ¿Los museos están siendo atacados? ¿Por qué y por quién? Se llega incluso a afirmar explícitamente que su vida corre peligro. Sin embargo, cuando yo llegué por primera vez al entonces Museo de Bellas Artes de Santander, percibí una realidad muy distinta. Al contrario de lo que parecen estar padeciendo los museos estadounidenses, en lo que hoy es el MAS se palpaba un ambiente de rebosante vitalidad. Y esta vitalidad, a pesar de la "crisis", no ha variado un ápice en el transcurso de los diez años que van durando mis visitas anuales. Por lo tanto, lo que se pretende aquí es ofrecer una perspectiva sobre esta diferencia: una óptica de "doble luna" de alguien venida de fuera sobre esta institución pública llena de vida y fiel a su propósito de servicio público que opone una resistencia decidida al avance del desaforado capitalismo tardío que, aparentemente, ha colocado a sus hermanos estadounidenses al borde de la muerte[228]. Como dicha perspectiva emana de un proyecto de investigación que se convirtiría finalmente en una tesis doctoral de la Universidad de California en Berkeley[229], se darán a continuación unas pinceladas de su génesis y aportación.

La tesis nace de la lectura de la poco conocida obra dramática de Ramón del Valle-Inclán, titulada *Ligazón: auto para siluetas*, concretamente, de su primera edición ilustrada, cuyas impactantes imágenes llevaron a la pregunta que sería la base del proyecto: ¿quién era ese "Rivero Gil" de la firma apenas legible en algunas de las "siluetas"? Una búsqueda en la Biblioteca Nacional de Madrid reveló el único volumen publicado sobre el artista hasta aquel momento: *Francisco Rivero Gil (1899–1972)*[230], un catálogo editado con ocasión de la exposicion que tuvo lugar en el Museo de Bellas Artes en 1999–2000 para conmemorar el centenario del nacimiento de este dibujante santanderino. El encuentro con dicho volumen motivó mi primer viaje a Santander para hablar con su autor, Salvador Carretero. A lo largo de varias entrevistas durante mi breve estancia en la capital cántabra, Carretero desplegó su extenso conocimiento y generosa disposición, dando vuelo al nuevo estudio científico. Dicho estudio examinaría las relaciones entre las imágenes de Rivero Gil y los textos que acompañaban en varios proyectos editoriales realizados durante las tres primeras décadas del siglo veinte, incluyendo la joya valleinclaniana mencionada arriba.

El estudio demuestra la manera en que las interacciones grafico-léxicas materializan una nueva subjetividad emergente en la página impresa. Dicha subjetividad es radical, sin ser revolucionaria—al menos no en su sentido violento—. Al contrario, su radicalidad estriba precisamente en su moderación, lo cual le dota de su capacidad para constituir un sujeto colectivo con agencia para el cambio social. Esta visión, al contrario de otras que buscaban una ruptura violenta con el pasado, integra formas tradicionales, modificándolas para adecuarlas a la sensibilidad moderna. La genialidad de Rivero Gil es su capacidad

---

[228] ICOM (International Council of Museums). Museum Definition. A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment. https://icom.museum/en/activities/standards-guidelines/museum-definition/. 26/8/18.

[229] Southard, Donna. (2012). *Francisco Rivero Gil: A Tale of Graphic Othering.* (Tesis Doctoral). http://digitalassets.lib.berkeley.edu/etd/ucb/text/Southard_berkeley_0028E_12580.pdf.

[230] Carretero Rebés, Salvador. *Francisco Rivero Gil (1899–1972)*. Santander: Museo de Bellas Artes, 1999.

para canalizar las tensiones generadas por la modernización de España en una praxis dialógica, mediante la cual el texto gráfico desplaza la unívoca autoridad tradicional de la palabra, creando un espacio nuevo para un tipo de doble voz bakhtiniana que se emite desde el reconocimiento del "otro" textual. Visto así, el lienzo de Casimiro Sainz constituye una metáfora visual que anticipa en varias décadas el cambio de subjetividad que se materializaría más tarde en la página impresa a través de estas formas híbridas.

La visión moderada implícita en este trabajo estético, cuya praxis se basa en procesos creativos dialógicos y abiertos, menos competitivos y más adecuados a la búsqueda cooperativa de nuevas formas de expresión, se moviliza para defender la Republica durante la Guerra Civil, cuando adquiere un contenido ideológico más explícito. Al final del conflicto, muchos de los impulsores de esta nueva subjetividad—trabajadores culturales como Rivero Gil—se ven obligados a exiliarse, lo que interrumpe el proceso de transformación social radical en curso. Sin embargo, aunque estos agentes culturales desaparecen del país, no ocurre así con su visión, que queda replegada y separada forzosamente de las condiciones sociales de las que surge. En los tiempos más propicios de la democracia, vuelve a aparecer de forma residual y fragmentada en algunos espacios culturales. Un estudio a fondo de dichos espacios queda para el futuro. Por ahora, baste decir que el MAS se puede considerar uno de ellos. Para ilustrar la manera en que este "pequeño museo de la periferia"[231] recupera el espíritu dialógico de la intensa actividad creativa de la época de Rivero Gil y Valle-Inclán, servirá un solo ejemplo: el *Fernando VII* de Francisco de Goya y Lucientes.

Indudablemente la "joya de la corona" del museo, puede extrañar—y me consta que ha extrañado e incluso incomodado a alguno—la instalación de este lienzo en la tercera planta dedicada a la condición femenina. Dicha obra forma parte de la ExpoColección (exposición selectiva de la colección permanente) que se conoce por el nombre de Travesía, incluso, un homenaje a Marcel Duchamp (1887–1968)[232]. Con esta exposición se propone navegar más allá de los límites conceptuales conocidos del mundo museológico tradicional, con su organización cronológica y lineal, para seguir la noción del homenajeado en cuanto al acto creativo como un diálogo entre el *artista y el espectador que agrega sus propias interpretaciones a la obra de arte*[233]. Rompiendo entonces con la noción autoritaria del artista como único y exclusivo creador de significados, Duchamp articula en 1957 la praxis dialógica que ya estaba ensayando Valle-Inclán en *Ligazón* en 1926, cuando Rivero Gil añade su visión de trabajador gráfico de clase media al texto escrito por un intelectual de la élite; la nueva forma híbrida circulará por el espacio público en su soporte de colección popular, accesible a toda clase de lectores. Si *Ligazón* desplaza la autoridad unívoca de la palabra e invita a su reinterpretación (primero por su "otro" gráfico y después por sus diversos lectores), el *Fernando VII* situado en medio de una sala dedicada a la mujer desplaza la autoridad unívoca del museo tradicional: privilegia el clásico desnudo femenino en segundo plano sobre la figura del monarca[234], impulsando al diverso público que contempla la obra a su reinterpretación transversal y atemporal, es decir, en diálogo con las otras obras de la sala. Así se activa (valga la redundancia) el acto creativo duchampiano en el espacio público del museo, donde puede acceder al arte toda clase de espectador.

Los museólogos estadounidenses bien podrían acometer la travesía a Cantabria para aprender del MAS. Verían la manera en que este pequeño museo de la periferia española vive su propósito y naturaleza de servicio publico, recuperando para el siglo XXI el espíritu radicalmente moderado de unos creadores que, iluminados por la luz de la doble luna, construían en su día a día un presente participativo e intensamente vital.

---

[231] Así se refiere frecuentemente al MAS su director, Salvador Carretero.

[232] MAS. Travesía, incluso. http://www.museosantandermas.es/es/coleccion/expocoleccion/travesia-incluso/. 20/8/18.

[233] The creative act (1957). [Grabación]. https://youtu.be/KhYdZBgA8Ic. 25/8/18.

[234] Para una interpretación a fondo: Carretero, Salvador. (2008). "El Fernando VII de Francisco de Goya del Museo de Bellas Artes de Santander". *Trasdos*, nº 10. Santander: Museo de Bellas Artes.

DOCUMENTO XXVI

ASUNTO: sobre el edificio del MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria de la calle Rubio número 6 de Santander, su historia, su estado actual, sus funciones y su futuro; su rehabilitación; en relación al informe de la Consejería de Cultura (Informe CPTE).

(Se vuelve a entregar este informe trasladado en su día a la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Santander en Junio de 2019)

I. <u>INTRODUCCIÓN</u>.

1. En la madrugada del lunes 20 de noviembre de 2017 tuvo lugar un siniestro en forma de incendio en el edificio del MAS de la calle Rubio número 6 de Santander, cuyas causas son de autor no conocido, según informe de la Policía Científica Nacional.
2. Si ya el edificio poseía una fragilidad estructural de acuerdo al antiguo sistema constructivo, su estructura, la situación actual estructural del inmueble es de suma fragilidad consecuencia directa del incendio acaecido y que ha afectado en mucha mayor medida de lo que se preveía, siempre según valoración –que no opinión- y de los datos que la arquitecta municipal y directora de la obra que se estaba llevando a cabo, nos ha trasladado.
3. Es tal la fragilidad actual del edificio casi centenario o el estado de práctica ruina del mismo consecuencia del virulento incendio, que caben dos posibles soluciones técnicamente consideradas e informadas:
    a. Rehabilitación del edificio.
    b. Demolición y derrumbe del edificio conservando sus fachadas y levantamiento de uno nuevo.
4. Decidida la intervención citada en I.3.a., la actual situación pasa pues por la rehabilitación integral del viejo inmueble del edificio de Leonardo Rucabado de cuya historia y evolución nos ocupamos a continuación ya que ello explica y argumenta en gran medida las necesidades actuales.
5. Antes de abordar este informe, sí nos parece oportuno sugerir y aconsejar no perder de vista conceptos tales como reforma, rehabilitación, recomposición, reconstrucción, consolidación, conservación, restauración (amén de anastilosis, autenticidad, interpretación, preservación, protección, reintegración, renovación, restitución, salvaguarda…) y sus evidentes diferenciaciones, que damos por conocidos y sabidos, términos y conceptos fundamentales a la hora de trabajar y valorar todo patrimonio, fundamentales en lo que a la responsabilidad técnica y profesional se refiere (existe copiosa y fundamental bibliografía).
6. En relación a estos y otros conceptos y aplicados al Patrimonio Cultural (historia, teoría, principios, normas, práctica, experiencias, ejemplos), damos por sentado también que se conocen bien todas las doctrinas y criterios al respecto acerca del concepto y problemas del Patrimonio Cultural edificado, bienes culturales y su conservación, restauración…, y especialmente en lo que atañe a conceptos e intervenciones en el siglo XXI, pasados ya los períodos de la manualidad artesanal, de la restauración estilística, de la escuela arqueológica, del método histórico-analítico, de la moderna escuela italiana, de la restauración científica, de la restauración crítica, de la dialéctica entre proceso crítico y acto creativo, de la restauración postcientífica o restauración filológica, de la conservación integral o el pan-conservacionismo, de la cultura del mantenimiento, sobre las praxis y formaciones cualificadas y especializadas, de la conservación tipológica, de las renovaciones conceptuales y metodológicas de fines del siglo XX… (copiosa bibliografía).
7. Por fin y de otro lado, no se debe perder de vista la exacta definición de museo, tanto del ICOM como de la Ley de Patrimonio Histórico Español: es decir, un museo preserva, conserva, investiga, enseña, protege… importante patrimonio, artístico e histórico en este caso (MAS), siendo el edificio un instrumento capaz de proporcionar los medios para todo ello, de forma sostenible, versátil y reversible, pero instrumento: el continente ha de ponerse al servicio del contenido de forma razonable y coherente, versátil e inteligente, ese es el equilibrio entre ambas cuestiones (continente y contenido) que debe prevalecer, ya que todo museo es y debe ser un eficaz instrumento de conservación y preservación patrimonial (en este caso alberga más de

cinco mil piezas, de esencia descentralizadora en muchos casos), lo que, por lo tanto, ha de poseer medios mínimos patrimoniales para ello.

II. HISTORIA DEL EDIFICIO DEL MAS.

1. A principios del siglo XX, por parte de la familia Menéndez Pelayo, a instancias del propio Marcelino Menéndez Pelayo, se planteó la donación de la excepcional biblioteca del polígrafo a la ciudad de Santander. Las gestiones fueron detalladas, y se concretaron en un testamento histórico.
2. Un mucho más que gesto del Ayuntamiento de Santander fue la fundación de su ***Biblioteca y Museo Municipales***, hecho que aconteció el 6 de febrero de 1908, previo trabajos del propio Consistorio en pro de ello: la creación de un Museo Municipal fue una intención del Ayuntamiento desde el último cuarto del siglo XIX y desde la Comisión Provincial de Monumentos; la creación de una Biblioteca Municipal fue una consecuencia de la donación de la de Menéndez Pelayo y de la obligación como condición por parte de él de crearla para no fusionar fondos diferentes, es decir, se decide con la donación de la biblioteca del polígrafo.
3. No había sede inmueble para ello, pero se creó la institución con una nomenclatura clara y dual (Biblioteca y Museo), institución que se ubicó inicialmente –durante los primeros 17 años- en unas dependencias del ala suroeste del entonces edificio del Ayuntamiento de Santander (parte del actual), edificio de nueva planta que se inauguró precisamente en 1907.
4. Era más que una declaración de intenciones, ya que se creó en decisión municipal y se instaló en unas dependencias del propio Ayuntamiento de forma provisional; comenzaron a llegar fondos museísticos y bibliotecarios de forma pausada pero constante.
5. Era también demostración política municipal a la familia Menéndez Pelayo de que el Ayuntamiento iba a cumplir con las varias condiciones testamentarias para recibir la magnífica Biblioteca del polígrafo: si el Ayuntamiento no cumplía con esas condiciones, la gran biblioteca de Menéndez Pelayo sería trasladada a la Biblioteca Nacional en Madrid.
6. Una de las condiciones era que a la Biblioteca de Menéndez Pelayo no pudiera ingresar jamás volumen bibliográfico nuevo; esto implicaba precisamente la necesidad de existencia de una nueva biblioteca, distinta y diferente a la que se iba a donar.
7. De otro lado y desde el último tercio del siglo XIX, la ciudad y región de Santander (entonces poseían la misma nomenclatura) empujaban en pro de la creación de un Museo, consecuencia de los descubrimientos arqueológicos constantes que se producían, además de otros muchos factores.
8. Es decir, confluyeron dos ideas diferentes: la necesidad de un Museo Municipal intención deseada entonces desde hacía tiempo (último tercio del siglo XIX) y la creación de una Biblioteca Municipal ante la oportunidad posterior de recibir la donación de Menéndez Pelayo intención forjada en ese momento (inicios siglo XX).
9. Por estas y otras razones, se crea la ***Biblioteca y Museo Municipales***, nueva institución que se decide crear en 1907 y que comienza su andadura el 6 de febrero de 1908:
    - La Biblioteca Municipal era una obligación de cara a un cumplimiento de testamento.
    - El Museo Municipal era una intención largamente auspiciada por un gran elenco de personajes históricos de la rica vida cultural de entonces y desde el último tercio del siglo XIX: la proliferación de descubrimientos de arte rupestre, las modas mundiales de historia natural, así como de etnología y etnografía, la *iconoteca* municipal junto con las primeras donaciones de artistas cántabros a solicitud personal del alcalde, fueron el germen patrimonial de dicho Museo por tantos solicitado y durante mucho tiempo.
    - Es decir, dos instituciones creadas que nacieron juntas, con diferente futuro, evidentemente, gracias al entonces alcalde de Santander y con similar importancia.
10. Llegada la segunda década del siglo XX, el Ayuntamiento de Santander encarga al arquitecto Leonardo Rucabado la realización del proyecto arquitectónico de un conjunto inmueble formado por dos edificios: uno pare ser para la ***Biblioteca de Menéndez Pelayo*** (BMP) y el otro para ser la ***Biblioteca y Museo Municipales***. El proyecto que Rucabado entrega se denomina exactamente "Proyecto de Biblioteca y Museo Municipales en Santander" y que entrega y firma en Bilbao en marzo de 1918. Muy poco tiempo después, el arquitecto fallece en la tristemente famosa pandemia de la Gripe Española en 1918, es decir, él no vio el edificio, creemos que ni siquiera el inicio de las obras.
    - El proyecto presentado por Rucabado es un conjunto de dos edificios diferentes totalmente separados físicamente, nuevo momento mostrativo y demostrativo de las claras y evidentes intenciones del Ayuntamiento de Santander, intenciones que pasaron a ser un hecho real con el comienzo de las obras y su finalización en 1923.

- De un lado el edificio de la **Biblioteca de Menéndez Pelayo**, creado *ex profeso* de forma noble, planimétricamente rectangular tendiendo casi al cuadrado, en dos plantas en altura y con otra superior a modo de corredor circundante.
- De otro el edificio de la **Biblioteca y Museo Municipales**, creado también *ex profeso*, de forma noble, de estilo neoherreriano, con la inclusión de múltiples elementos decorativos procedentes de estilo de la época, y con dos plantas principales y otra sótano complementaria:
    - Una primera planta estaba dedicada a ser Biblioteca Municipal: planta que es la actual Planta 1, con una planta complementaria o actual Planta 2, a modo de corredor superior circundante o estrecha balconada (no era tal planta).
    - Una segunda planta superior que estaba dedicada a ser Museo Municipal: la actual Planta 3 o superior.
    - Existía una planta sótano o actual Planta 0 que en origen iba a constituir almacén de ambas instituciones (Biblioteca y Museo).
    - Es decir, y como vemos, en origen el edificio de Rucabado estaba destinado a ser Biblioteca y Museo, dos en uno.
- En agosto de 1923 se inauguraron las dos instituciones bajo la presidencia de Alfonso XIII.
- La Biblioteca de Menéndez Pelayo comenzó su singladura; y la Biblioteca y Museo Municipales las suyas; bajo la misma dirección que con el tiempo se separaron por obvios motivos funcionales/conceptuales, y por crecimiento, hasta constreñirse espacialmente: la BMP no necesitaba espacio, pero sí la Biblioteca y Museo Municipales que seguían creciendo.

11. Pasada la Guerra Civil, en 1941 se vio la imperiosa necesidad de separar Biblioteca y Museo Municipales: sus distintas funciones, su necesidad espacial, sus respectivos patrimonios así lo precisaban; en la década de los cuarenta/cincuenta se construye pues el edificio de la actual Biblioteca Municipal.
    - El antiguo edificio de la Biblioteca y Museo Municipales se queda en exclusiva para ser ***Museo Municipal de Pinturas*** (nueva oficial nomenclatura) y para dependencias administrativas municipales, hecho que tiene lugar a partir de 1947.
    - En 1957 pasa a denominarse oficialmente ***Museo Municipal de Bellas Artes***.
    - En los sesenta y principios de los setenta pasa a ser museo todo el edificio ocupando las dos plantas principales y comenzando a adaptar el edificio de acuerdo a sus necesidades; en 2011 pasa a denominarse oficialmente **MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria**; y un objetivo es que pase a denominarse de forma oficial y definitiva **MAS | Museo de Arte de Santander**.
12. Las colecciones crecían y en los años setenta del siglo XX, bajo la dirección del arquitecto municipal Luis de la Fuente, siendo alcalde Juan Hormaechea, se ve la necesidad de adaptar parcialmente los espacios del Museo, reformas reversibles de las instalaciones del Museo para poder cumplir con sus normales funciones patrimoniales como institución; no en vano, es necesario recordar que el edificio había estado ocupado parcialmente de un lado por la **Biblioteca Municipal entre 1923 y 1946, es decir, exactamente durante 23 años**; y también ocupado de otro lado por el **Museo Municipal entre 1923 y 2019, es decir, siempre, es decir, durante 96 años (de forma parcial y coincidente con la Biblioteca Municipal durante 23 años y de forma total el resto, 53 años, hasta un total ininterrupido de 93 años)**.
13. En las reformas de los años setenta del siglo XX se lleva a cabo:
    - Rescate de la Planta 0 o planta sótano, que se adecúa para ser el espacio de exposiciones temporales del Museo, planta que hasta ese momento era un simple y caótico almacén.
    - Se amplían los espacios de la Planta 2 o planta corredor a modo de balconada, ya que su espacio y superficie no servía para poder exhibir en modo alguno obras de arte de ningún tipo y formato.
    - Se enmoquetan dichas plantas.
    - Se rescatan espacios de planta cuadrada del norte (actual EspacioMeBAS y salas superiores del mismo).
    - Se rescatan espacios interiores triangulares que eran patios interiores para convertirlos en almacenes (se eliminan grandes ventanales con sus vitrales; como ya se ha

anotado, en décadas anteriores ya se habían eliminado los grandes ventanales con sus vitrales que dan al sudeste).

- Estas reformas obligadas para cumplir mínimas funciones museísticas, comenzadas en 1972 finalizan hacia 1978.

14. Años 90 del siglo XX y sucesivos. Desde 1990, y de acuerdo a las normales necesidades museísticas, se procede a la reforma de aspectos varios del Museo, citando algunos:
    - Eliminación de las moquetas.
    - Instalación de nuevos pavimentos de todas las plantas.
    - Neutralización espacial interior de todo el museo.
    - Eliminación de radiadores de hierro con sus cubreradiadores para una mayor neutralización espacial y mejor aprovechamiento del mismo.
    - Incorporación de climatización no integrada que no existía en ninguna planta, apoyados de otros elementos de deshumidificación que tampoco existían.
    - Rescate de la puerta o acceso principal del Museo (la que da al jardín a través de una escalera simple), su acristalamiento, etc., acceso que estaba abandonado y cerrado con una gran cadena de hierro oxidada con un gran candado.
    - Creación de nuevos paneles de madera, muebles y rodantes, para la creación de nuevos espacios de cara a las necesidades puntuales de cada exposición temporal o permanente indiferentemente como es obvio.
    - Adecuación interior de los almacenes: las colecciones crecían sin parar y los espacios comenzaron a quedarse muy pequeños, razón por la cual se reformaron en lo posible los difíciles almacenes triangulares.
    - Creación de espacios para oficinas que no existían.
    - Instalación de un sistema de megafonía que no existía.
    - Instalación de un completo sistema de seguridad (cámaras, sensores, antiincendios, etc.) que no existía.
    - Incorporación de nuevos sistemas de señalización internos y externos.
    - Eliminación de antiguos sistemas de iluminación por nuevos sistemas, con carriles, etc.
14. Estas son algunas de las muchas reformas que se fueron llevando a cabo, dadas las nuevas necesidades museísticas que se precisaban, la necesidad del cuidado patrimonial mueble de la institución, de su conservación y exhibición, de su investigación, etc., adaptando poco a poco un espacio, un inmueble edificado en el primer cuarto del siglo XX y cuyas necesidades técnicas de esa época distan mucho de las actuales, como sucede en todas las instituciones (llámese museo, biblioteca, centro cultural…); las reformas últimas -años noventa del siglo XX y las del siglo XXI- se fueron llevando a cabo sin jamás cerrar el Museo al público.
15. De todo ello, se desprende que el viejo edificio de la calle Rubio destinado en su inicio para ser simultáneamente Biblioteca y Museo siempre ha ideo teniendo reformas adaptativas a las necesidades de cada momento, para una u otra función, sobre todo en los últimos más de 70 años, ya que la única función ha sido y es la de ser museo y no otra.
16. Algunas conclusiones previas: llegados al momento actual y de cara a la necesaria rehabilitación del viejo inmueble, se ha de considerar lo siguiente:
    - Que el edificio de Leonardo Rucabado del MAS ha sido destinado a ser museo de forma parcial desde el principio, desde 1918-1923.
    - Que el edificio de Leonardo Rucabado del MAS ha sido destinado a ser museo desde 1947, es decir, desde hace 71 años.
    - Que el edificio de Leonardo Rucabado del MAS, se ha ido reformando de forma integral o puntual desde siempre de acuerdo a sus necesidades museológicas, museográficas y museísticas, de cara al cuidado de su rico patrimonio.
    - Que el edificio de Leonardo Rucabado del MAS va a seguir siendo el MAS y que por lo tanto para cumplir con sus precisas funciones de cuidado artístico e histórico patrimonial –no se ha de olvidar que el MAS posee las más importantes colecciones públicas, artísticas modernas, contemporáneas y actuales, y de otra índole, de la autonomía, región y ciudad de Santander- , precisa tener unas instalaciones acordes el momento actual, siglo XXI, año 2019.
    - Que ante la opinión –que no valoración- de hacer involucionar espacios con la intención de rescatar su espacialidad acorde sus funciones, éstas ya no existen desde los años cuarenta del siglo XX (desde 1946), pudiendo, más que involucionar apoyados en opiniones, valorar las funciones y necesidades de lo que es un museo, de lo que precisa el MAS y sus funciones precisas de cuidado y preservación patrimoniales.

- Es decir, que en este como en otros muchos casos en la que afecta a la rehabilitación de antiguos inmuebles (Louvre, Prado, Metropolitam…; o cientos y cientos de inmuebles periféricos), siendo respetuosos con la historia, también se precisa ser respetuosos con las funciones de lo que es, un museo, equilibrio razonable (máxime si además se trabaja o puede trabajar también con el **concepto de reversibilidad**).
- De la misma manera que en una decisión reciente de la Comisión de Patrimonio Inmueble se autorizó a adaptar cuestiones para poder hacer accesible el edificio (instalación de un ascensor-montacargas), se ha de valorar asimismo que la rehabilitación sea valorada en el mismo sentido museístico, con un imprescindible y necesario trabajo interdisciplinar arquitectos-museólogos, para hacer del edificio del MAS un inmueble útil y eficaz para la conservación y preservación de un rico patrimonio histórico-artístico, para su correcta exhibición, para el disfrute y conocimiento de los mismos.
- De esta forma, sólo así se podrá cumplir con los conceptos recogidos en la definición de museo del ICOM, es decir, de esta forma, y sólo de esta forma, el MAS podrá cumplir con un trabajo constante y habitual.

III. "AUTORIZACIÓN INTERVENCIÓN EN MONUMENTO" (sic) OTORGADA POR LA CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE DEL GOBIERNO DE CANTABRIA (Informe de la Comisión Técnica de Patrimonio Edificado / CTPE).

En relación al escrito denominado "**AUTORIZACIÓN INTERVENCION EN MONUMENTO**" (en lo sucesivo IM) firmado en Santander a 12 de marzo de 2019 por el Consejero de Educación, Cultura y Deporte Sr. D. Francisco Javier Fernández Mañanes que recoge a su vez el Informe de la Comisión Técnica del Patrimonio Edificado (en lo sucesivo CTPE) elevado a consecuencia de su reunión de 27 de febrero de 2019, resultado de la presentación del Proyecto de Rehabilitación del edificio del MAS entregado a la Consejería citada por el Ayuntamiento de Santander (Dña. Emma Báscones) el 28 de agosto de 2018, anotamos lo siguiente:

1. Como primer dato objetivo, y para la adopción de decisiones tan importantes y fundamentales, llama la atención el considerable tiempo transcurrido desde el 28 de agosto de 2018 hasta la reunión de CTPE el 27 de febrero de 2019, seis meses después (entre otras muchas cuestiones, se ha de recordar que el cumplimiento y satisfacción de los correspondientes seguros poseen un periodo de tiempo que en este caso finalizan en noviembre de 2019, no dejando mucho margen de trabajo): **un edificio BIC en el centro de la ciudad de Santander y de la singularidad del MAS creemos que no se puede dejar de ser trabajado y de ser rescatado cuanto antes**.
2. También llama la atención, también de cara a la adopción de decisiones tan importantes, la inexistencia de personal especialista en Museología / Museografía de Arte Moderno y Contemporáneo invitado a esa reunión de CTPE u otro personal también especializado (Catedrático Historia del Arte de la UC, Arquitecto especializado en rehabilitación / reformas / conservación / restauración de Patrimonio Edificado, etc.), siendo como es un edificio de singular importancia en todos los casos (continente y contenido), dato también objetivo.
3. En el encabezamiento de IM se explicita la "Ejecución de obras para restauración del edificio sede del Museo de Arte de Santander", no discerniendo entre lo que es rehabilitar, restaurar, conservar… Como ya hemos anotado en I.5 y I.6, los distintos conceptos se dan por sabidos y conocidos obviamente.
4. Es deseable asimismo no perder de vista la exacta nomenclatura oficial de la institución que ocupa dicho edificio, MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, sus concretos contenidos y funciones, sus contextos.
5. Y llama la atención el curioso eufemismo con que se trata el presunto informe favorable por unanimidad recogido en el punto SEGUNDO del informe de la CTPE, que textualmente dice: "ACUERDA POR UNANIMIDAD INFORMAR FAVORABLEMENTE el proyecto presentado por el Ayuntamiento de Santander el 28 de agosto de 2018" pero imponiendo una serie de condiciones que chocan precisamente con el proyecto presentado, con las necesidades y funciones del edificio, su uso, su tiempo, su contexto, sus conceptos…
6. En la comunicación del Sr. Consejero que autoriza llevar a cabo "las obras del proyecto presentado", se condiciona por otro lado dicha autorización al cumplimiento de unas condiciones en cumplimiento de los artículos 53 y 61 de la Ley 11/1998 de 13 de octubre

de Patrimonio Cultural de Cantabria; nosotros añadimos el art. 63); dichos artículos citados los transcribimos parcialmente en lo que afecta al asunto (subrayando distintas cuestiones, subrayados e iluminaciones que son nuestros):

Artículo 53 De las actuaciones e intervenciones sobre bienes inmuebles

1. Todas las actuaciones sobre bienes inmuebles irán encaminadas a su conservación, consolidación, rehabilitación y mejora de acuerdo con los siguientes criterios:

a) Se respetarán las características esenciales del inmueble y cualquier cambio de uso tendrá en cuenta la estructura original del edificio, decoración y su relación con el entorno, sin perjuicio de que puedan autorizarse con carácter excepcional el uso de elementos, técnicas y materiales actuales para la mejor adaptación del bien a su uso y para valorar determinados elementos o épocas.

b) La conservación, recuperación, restauración, rehabilitación y reconstrucción del bien, así como su mejora y utilización, respetará o acrecentará los valores del mismo, sin perjuicio de que puedan utilizarse técnicas, formas y lenguajes artísticos o estéticos contemporáneos para conseguir la mejor adaptación del bien a su uso o la valoración cultural del mismo. Especialmente, se conservarán las características topológicas, morfológicas, espaciales y volumétricas más significativas.

c) Se evitarán los intentos de reconstrucción, salvo cuando se utilicen partes originales de los mismos y pueda probarse su autenticidad, mediante los correspondientes estudios arqueológicos e históricos.

d) Si se añadiesen materiales o partes indispensables para su estabilidad o mantenimiento, las adiciones deberán ser reconocibles y evitar las confusiones miméticas que falseen la autenticidad histórica. En cualquier caso, deberán integrarse armónicamente con el bien y su entorno.

e) Se respetarán las aportaciones de todas las épocas existentes. La eliminación de algunas de ellas sólo se autorizará con carácter excepcional y siempre que los elementos que traten de suprimirse supongan una evidente degradación del bien y su eliminación fuera necesaria para permitir una mejor interpretación histórica del mismo. Las partes suprimidas deberán quedar debidamente documentadas.

f) Siempre que sea posible, se utilizarán técnicas y materiales tradicionales. Cuando se utilizaren técnicas constructivas modernas, éstas deberán ser reversibles y adecuadas a las condiciones climatológicas y a la escala del proyecto. En cualquier caso, deberán estar avaladas por la experiencia y por anteriores utilizaciones en las que tales intervenciones hayan demostrado no representar ningún peligro para el bien intervenido.

g) Queda prohibida la colocación de publicidad comercial (…). En el caso de los Conjuntos Históricos: (…).

Artículo 61. *Régimen de los Monumentos declarados Bien de Interés Cultural.*

1. Será preceptiva la autorización de la Consejería competente en materia de Cultura para:

a) Cualquier intervención sobre el Monumento o en su entorno de protección delimitado.

b) El cambio de uso o aprovechamiento del inmueble o de algún otro inmueble contenido en su entorno, si no existiera una figura de planeamiento que regulara específicamente dicho entorno. (…).

7. Se procurará el mantenimiento del aprovechamiento y uso característicos. Sólo si se salvaguardan los valores culturales del monumento, el planeamiento general o los planes especiales de conservación y rehabilitación podrán autorizarse aprovechamientos y usos distintos.

Artículo 63. Contenido del planeamiento de Conjuntos Históricos declarados Bien de Interés Cultural

1. Los planes especiales que se elaboren en ejecución de la presente Ley deberán atenerse en su redacción a la legislación vigente y a los siguientes criterios:

a) Procurarán el mantenimiento general de la estructura urbana, de los espacios libres, de los edificios, de las alineaciones y rasantes y de la estructura

parcelaria, también de las características generales del ambiente y de la silueta paisajística, y determinarán aquellas reformas que puedan servir a la recuperación, conservación o mejora del conjunto. (…).
c) Procurarán el mantenimiento general de los usos tradicionales de la edificación, del conjunto y de los espacios libres; y a tal fin regularán el régimen de los usos característicos, compatibles y prohibidos; y determinarán aquellas alteraciones que puedan servir a la recuperación o mejora de los edificios y los espacios libres.
d) Contendrán normas para la protección de la edificación registrada, catalogada e inventariada, para la nueva edificación y para la conservación y mejora de los espacios públicos. Dichas normas deberán regular todos los elementos que se puedan superponer a la edificación y a los espacios públicos y se guiarán por el contenido de los artículos 51 y 52 de la presente Ley. En las nuevas edificaciones se prohibirán las actuaciones miméticas que falsifiquen los lenguajes arquitectónicos tradicionales. (…).

7. Es decir, el Informe de la CTPE encabeza la cuestión con el término RESTAURACIÓN, cuando ni siquiera en la citada ley se contempla este preciso concepto, no apareciendo nunca tal término, razón por la cual dicho dictamen ya comienza viciado, considerando este informe una clara invasión de conceptos, criterios y contenidos que no se les ha solicitado, ni proceden siquiera legalmente:
   - En la citada Ley se habla de "conservación, consolidación, rehabilitación y mejora", nunca de restauración (y menos de restauración involutiva o histórica).
   - En la citada Ley se habla que pueden "utilizarse técnicas, formas y lenguajes artísticos o estéticos contemporáneos para **conseguir la mejor adaptación del bien a su uso**", texto preciso que no se fundamenta en ningún tipo de involución de criterio o concepto.
   - En la citada Ley se cita el concepto de **REVERSIBILIDAD**.
   - La citada Ley precisa que "En cualquier caso, deberán estar avaladas **por la experiencia y por anteriores utilizaciones en las que tales intervenciones hayan demostrado no representar ningún peligro para el bien intervenido**".
   - En la citada Ley se habla que la eliminación de anteriores intervenciones solo han de serlo de forma excepcional.
   - Y en la citada Ley se sigue hablando con un término que es constante, en relación a la CONSERVACIÓN y MEJORA.

8. En relación, pues, a las condiciones que se contemplan en el Informe de la CTPE y que el Sr. Consejero traslada y desarrolla, aportamos lo siguiente:
   a. Que el edificio del MAS está destinado a ser MUSEO desde el principio (de forma parcial) y de forma total desde hace más de 75 años y no otra cosa.
   b. Que se debe pensar, trabajar y actuar pensando exclusivamente en el propio edificio de forma inexcusable, no invadiendo otras cuestiones.
   c. Que las funciones y responsabilidades patrimoniales de todo museo, del MAS en particular, son inexcusables.
   d. Que algunas de las condiciones (p. e. la práctica desaparición de la Planta 2 o interplanta o antiguo corredor) son involutivas.
   e. Que dicha Planta 2 ha de conservarse y mejorarse aún más si cabe (p.e. con el acristalamiento de su suelo de forma total, intervención a su vez reversible) (por supuesto, a ella debe accederse también por el ascensor-montacargas diseñado y proyectado por un elemental concepto de movilidad).
   f. Que la intervención en el edificio del MAS deben prevalecer los modernos y respetuosos, garantistas, conceptos de rehabilitación inmueble totalmente tendentes a llevar a cabo un trabajo de analogía crítica patrimonial, con conceptos y praxis actualizados y cualificados, de soporte de cualificación especializada.
   g. Que todo lo anteriormente recogido en este informe es cuestión fundamental a la hora de abordar la recuperación del trágicamente siniestrado edificio por mor de un incendio, recuperación de un inmueble cuya función es la de ser MUSEO con todo lo que ello implica.
   h. Que incluso podrían considerarse otras varias mejoras (p.e. nueva planta superior retranqueada y no visible al exterior, respetuosa, para oficinas, etc.; o dos plantas nuevas retranqueadas) tal y como se vienen haciendo en otros históricos edificios en

España con funciones museísticas y bien discernible en todo caso con el resto del edificio.

i. Que han de aplicarse principios teóricos y praxis acorde las pautas metodológicas avanzadas sobre el soporte de un profundo conocimiento de acuerdo a la disciplina científica que se trata.

Lo que se informa, en Santander a 5 de junio de 2019.

Salvador Carretero Rebés
Director del MAS

NOTA. En el tiempo de la redacción de este informe interno, nos llega la noticia del proyecto Museo Banco Santander en edificio BIC del Paseo de Pereda, con la propuesta de profundas reformas de su inmueble (interior y exterior), intervención en arco, dos plantas superiores nuevas, ala norte o derecha horadada en todas sus plantas…, edificio de 1926…, excelente proyecto acorde las funciones patrimoniales muebles que se precisan. Puede ser útil el inminente informe que la Comisión de Patrimonio Edificado vierta sobre este proyecto, en comparación al que han suscrito en relación al edificio del MAS.

Addenda 2ª

CV | PMMMAS2020

APÉNDICE CURRICULAR

CV Autores y colaboradores del PMMMAS2020
(síntesis curriculares)

Mónica CARBALLAS CAMPO (Madrid, 1971). Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Vigo. Desde comienzos de la década de 2000 su trayectoria se ha desarrollado en el ámbito del arte contemporáneo, especialmente en la coordinación y comisariado de exposiciones y de proyectos editoriales. Actualmente se centra en la docencia. Profesora de Grado en la Facultad de Bellas Artes y en el Master de Arte Contemporáneo Creación e Investigación de la Universidad de Vigo en 2017. En 2016 coordinó las publicaciones del proyecto *Tratado de paz* para la Fundación Donostia / San Sebastián 2016. En 2013 y 2014 trabajó en el Archivo Lafuente. Entre 2009 y 2012 realizó proyectos expositivos y editoriales como: *Rio Experimental, más allá del arte el poema y la acción* (2010) en Villa Iris de la Fundación Botín y programas audiovisuales para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) (2011) y para la Trienal de Santiago de Chile (2009). Desde 1999 hasta 2009 trabajó coordinando exposiciones en el Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Recibió la beca de comisariado de la Fundación Botín en 2007. Es coautora, junto con Patrick Hamilton y Guillermo Machuca, del libro *Video otra vez*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2010. Editora invitada de la revista Nerter, La Laguna, 2014, con el número: *Escritos sobre cine brasileño*. Junto con Kevin Power creó el proyecto editorial independiente Pisueña Press. Ha formado parte de la Comisión Asesora del MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (2015-2018). Pertenece a la Comisión Científica Editorial del MAS.

Salvador CARRETERO REBÉS (Gijón, Asturias, 1959). Director del MAS por concurso-oposición libre desde 1990. Es Licenciado en Filosofía y Letras (Universidad de Valladolid, especialidad de Historia del Arte). Es Licenciado de Grado en Historia del Arte (Universidad de Cantabria). Fundador y director de la revista *Critic´Art*, de la revista *Trasdós* (MAS), así como de ideas y proyectos del MAS (*EspacioMeBAS*, *Espacio Génesis*, *El Puente de la Visión*…) y otros (*Espacio Interior*, *Casa Azul*, *aluCINE*, *Flores del Viento*, *foroMAS*…). Director y comisario de centenares de exposiciones en España y en el extranjero de cuidado contenido bien de artistas individuales, bien temáticas (Cane, Basilico, Baldeweg, Uslé, Oteiza, Miró, Iturrino, Blanchard, Egusquiza, De la Foz, Riancho, Gallego, Aballí, Gruber, Bäckström, Fuchs, Arce, Trueba, Sansegundo, Maruri, Guijarro, Bermejo, Banet, Themlitz, Aires, Garay…); y de obras artísticas urbanas (*Rampa Sotileza* de Santander: Concha García/Baltazar Torres, etc.). En su labor científica es autor y coautor de más de medio centenar de monografías y publicaciones (*Guía del Museo de Bellas Artes de Santander*, *¿Sin Límites2003?*, *Colección Norte del Gobierno de Cantabria*, *Guía del Arte en Cantabria*, *Templo de Sueños*, *Colección de Arte de la Fundación "la Caixa"*, *Colección Soledad Lorenzo*, *Pintura de Cantabria en la modernidad 1919-1957*, *Alma del Norte*, *José María Guijarro*, *Gabriele Basilico*, *Fernando Bermejo*, *Agustín de Riancho*, *Rogelio de Egusquiza*, *Francisco Rivero Gil*, *Antonio Quirós*, *Pancho Cossío*, *Casimiro Sainz*, *Francisco Iturrino*, *Carlos Sansegundo*, *Julio Maruri*, *Martín Sáez*, *MAScolección2018*, *Platería de Cantabria*, *Santa María de Lata*s, etc), algunas en prensa (*Goya en el marge norte*).; u otras inéditas como *Artes Plásticas en Cantabria 1800-2000*, o como *MAS. Historia. Catálogo de la Colección de Arte*, etc.), así como director y editor de otras publicaciones (*El Puente de la Visión*, *EspacioMeBAS*, etc.). Es autor de más de un centenar de colaboraciones, artículos y ensayos en revistas, catálogos, prensa (*III Catálogo del Patrimonio Cultural de Cantabria/Santander*, *Diccionario Biográfico Español*, etc.). Ha dirigido numerosos cursos e impartido centenares de conferencias (UIMP, Museo del Prado, Hispanic Siciety…). Ha asesorado a distintas instituciones en relación a museos y centros en cuestiones de museología y museografía. Ha sido vocal y miembro de: Comisión Técnica de Patrimonio Mueble y Museos del Gobierno de Cantabria; Comisión de creación de *Artesantander*; de comisiones de colecciones (Parlamento de Cantabria, Caja Cantabria); del equipo redactor del Anteproyecto de Ley de Patrimonio Cultural de Cantabria; del Aula de Patrimonio de la UC. Ha sido jurado de numerosos certámenes artísticos. Es miembro de: ADACE; CEM; Comisión de Cultura del Ayuntamiento de Santander. Es vocal de: Comisión de Exposiciones y Colección de la Universidad de Cantabria; Consorcio de Museos de Cantabria.

Cristina FONTANEDA BERTHET (Palencia, 1970). ExDirectora del Museo Patio Herreriano de Valladolid durante 10 años. Ha vuelto a su puesto de Coordinadora de Colección y Exposiciones en el mismo museo. Licenciada en Filosofía y Letras (Geografía e Historia, especialidad de Arqueología), y en Historia del Arte por la Universidad de Valladolid, completó su formación con el Master en Gestión del Patrimonio Cultural por la Universidad Complutense de Madrid, así como diversos cursos de Museografía y Museología, Marketing Cultural y Gestión de Instituciones Culturales, realizados en España, Francia, Italia y el Reino Unido. Fue además becaria de Gestión Cultural del Ministerio de Educación y Cultura durante dos años. Previamente a su vinculación con el Patio Herreriano trabajó como

coordinadora de proyectos culturales en La Fábrica y en la Galería May Moré de Madrid. Es miembro de varios comités y asociaciones entre los que destacan: la Comisión Asesora del MAS/Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria, y de las asociaciones: Mujeres en las Artes Visuales (MAV), el Instituto de Arte Contemporáneo (IAC), y ADACE (Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España). Comisaria de diversas exposiciones, es además profesora y conferenciante en cursos y masters sobre arte contemporáneo, coleccionismo y gestión cultural y ha sido jurado en prestigiosos premios de arte contemporáneo.

Concha García (Santander, 1960). Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Miembro del IAC Instituto de Arte Contemporáneo. Su labor docente la realizó, en la Universidad del País Vasco y en la Escuela Superior de Diseño de Madrid. Socia de MAV Mujeres en las Artes Visuales. Artista española que utiliza la escultura y las herramientas audiovisuales, apoyada por la literatura, como medio de expresión. Realiza sus obras en pequeña escala, obras situadas en el ámbito doméstico, donde los las personas construyen su vida día a día. Su trabajo se denota por el frecuente uso de materiales frágiles tratando de acercarse de tal forma a la cotidianidad y las experiencias que conforman la vida sensitiva de cada individuo, donde el arte escultórico se crea a través de una renovación del lenguaje. Obteniendo un resultado cuasi poético debido a la cantidad de recursos literarios remitentes en cada una de sus obras. Ha llevado a cabo múltiples proyectos (Sólo el corazón tiene la sequedad de la piedra, La mirada asombrada, Desvelos del alma, En lo profundo del bosque, Tan cierto como el aire, De ti no quedan más que estos fragmentos rotos, etc.). Residencias, Becas y Premios: 2009 Premio Gregorio Prieto Fundación Arte (Primer Premio), Madrid; 1999 VI Premio Certamen Fundación Fútbol Profesional Arte en Escultura (Segundo Premio) Madrid; 1995 Colegio de España en París artista subvención, París; 1994 Marcelino Botín Fundación artista subvención, Santander, España; 1992 Premio de Grabado de Madrid (primer Premio), Madrid; 1991 Bienal Internacional Julio Prieto Nespereira Premio de grabado (primer Premio), Orense, España; 1984 Escuela Española de Bellas Artes en Roma subvención artista, Roma. Múltiples exposiciones individuales (selección): 2016, La Sala de no Ser, Museo Nacional de Altamira; 2015 La piel del Mar, Museo Patio Herreriano, Valladolid; 2012 La Mirada Asombrada, Galería Pilar Serra, Madrid; 2011 Desvelos del Alma, Galería Marlborough, Madrid; 2009 En lo profundo del Bosque, Galería Fúcares, Madrid; 2008 Tan cierto como el aire, (cat.), Capilla de la Trinidad, Museo Barjola, Gijón; De ti no quedan más que estos fragmentos rotos (cat.), Galería Siboney, Santander; 2007 Lasaledeser, Galería Estiarte, Madrid; 2006 MAS / El Puente de la Visión (cat.), Sala exposiciones Caja de Cantabria, Santander; 2005 Concha García, Galería Canem, Castellón, Spain; 2004 Una aguja en un pajar, (cat.), Galería Fúcares, Madrid; Razones que me ocupan, Galería Espacio Líquido, Gijón; 2002 La Jaula de mis Sueños, (cat.), Sala Luz Norte, Santander; 2000 Cocha García, Galería Ad Hoc, Vigo; 1999 Hacer la casa (cat.), Galería Fúcares, Madrid; 1998 El Gusano de Seda (cat.), Museo de Bellas Artes de Santander (MAS), Santander; El Gusano de Seda, Galería Fúcares, Almagro; 1995 Concha García (cat.), Galería Fúcares, Madrid; así cojmo presencia en multitud de muestras colectivas. Ha pertenecido a la Comisión Asesora del MAS e importido numerosas charlas y conferencias. Suya es la obra urbana titulada *Sotileza* realizada en 2010 sita en la Rampa Sotileza de Santander bajo el comisariado y dirección del MAS.

Kristine GUZMÁN SARATAN (Manila, Filipinas, 1974). Coordinadora General del MUSAC desde 2003. Licenciada en Arquitectura por la Universidad de Santo Tomás (Manila) con un Máster en Restauración Arquitectónica por la Universidad Politécnica de Madrid, ha trabajado en el campo de la gestión cultural desde 1999, como coordinadora de exposiciones en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Fue Coordinadora General de la Fundación Santander 2016 entre 2009-2010, donde organizó exposiciones de carácter fotográfico, así como otras actividades culturales participativas. Desde 2011, ha comisariado varias exposiciones en el MUSAC, destacando las retrospectivas sobre TYIN tegnestue (2015), Pamen Pereira (2016), Susana Velasco (2017) y herman de vries (2017). Sus ensayos han sido incluidos en publicaciones como *MUSAC Collection vol. 1 y 2* (2005, 2006), *SANAA Casas* (2007), *Self-timer Stories* (2015) y ha editado las monográficas *TYIN tegnestue: In Detail* (2015), *herman de vries. chance & change* (2017) y *A partir de fragmentos dispersos* (2018). Dirige la Colección AA Arte y Arquitectura del MUSAC. Pertenece a la Comisión Asesora del MAS.

Belén LAHOZ SOLER (Barcelona, 1972). Restauradora del MAS por oposición libre desde 2002. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco, especialidad Conservación y Restauración. Posee el Certificado de Aptitud Pedagógica.Ha completado su formación con cursos especializados en la Fundación Cristóbal gabarrón de Valladolid, Universidad Politécnca de Valencia o en el Gabinete de

Conservación y Restauración de Ana Calvo. Como autónoma, ha llevado a cabo numerosas restauraciones de obra artística mueble para distintas colecciones públicas y privadas e instituciones de Cantabria (Ayuntamiebnto de Santander, INEM, etc.). Fue restauradora del Taller de Conservación y Restauración de Pilar González Cruz, del Taller G. y C. Restauro, del Taller de Rocío Espejo-Saavedra y del Taller de Restauración Trattegio S. L. En la actualidad y desde have ya años, es la Restauradora Jefe del MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria por oposición. Ejerce como perito en materia de conservación y restauración de obras de arte para distintos juzgados. Es coautora del PMMAS2019. Actúa como secretaria de la Comisión Asesora del MAS.

Ruth MÉNDEZ PINILLOS (Avilés, 1975). Historiadora del Arte por la Universidad del País Vasco en 1999 y Máster en Gestión Cultural por la Fundación Ortega y Gasset de Madrid en 2001. En 2001 y hasta 2004 trabaja como coordinadora de exposiciones en el departamento de audiovisuales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (MNCARS). Posteriormente, de 2005 a 2011, trabaja como comisaria y coordinadora de exposiciones en la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria, realizando diversos trabajos de coordinación, comisariado y gestión como la coordinación del Concurso de Artes Plásticas, la gestión de la Colección Norte, la edición y publicación de revistas y catálogos, el montaje de stands en varias ediciones de ARCO. Paralelamente trabaja como asistente de dirección en las ediciones de 2009 a 2011 de la Feria ARTESANTANDER, encargándose de diversos programas: País Invitado, Programa de Coleccionistas, Visiones Urbanas… Posee publicaciones en diversas revistas y catálogos especializados, y ha realizado inventarios de Colecciones de Arte Contemporáneo para varias instituciones públicas (Gobierno de Cantabria y Ayuntamiento de Noja). En 2015 trabaja como coordinadora de exposiciones en el MAS y en 2018 entra nuevamente a formar parte de la plantilla del MAS como Ayudante de Museo (interinidad por oposición), trabajo que desempeña en la actualidad. Es coautora del PMMAS2019 (Proyecto Museológico y Museográfico del MAS 2019).

Julio J. POLO SÁNCHEZ (Salamanca, 1956). Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca y Doctor en Historia por la de Cantabria. Actualmente es Catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Cantabria. Autor de más de un centenar de publicaciones sobre las artes de la Edad Moderna en España e Hispanoamérica, entre las que destacan algunas monografías dedicadas al arte regional como *Guía del Arte en Cantabria* (1988), *Arte Barroco en Cantabria. Retablos e imaginería* (1991), *La Escultura Romanista y Contrarreformista, El Valle de Soba. Arte y Heráldica* (1995), *El Retablo de Cicero. Historia y Restauración* (1996), *La Catedral de Santander. Recuperación de un monumento olvidado* (2002), *Arte en Cantabria: itinerarios* (2001), *Cantabria. Guía Cultural* (2002), *Medio Cudeyo. Catálogo Monumental* (2003), *El Valle del Nansa: Arte y Arquitectura* (2009), *Ribamontán al Monte: Historia, Arte y Bienes Culturales* (2010), habiendo participado también en obras colectivas como *Población y Sociedad en la España Cantábrica durante el siglo XVII* (1985), *Arte Gótico Postmedieval* (1987), *Artistas Cántabros de la Edad Moderna* (1991), *Historia de Cantabria. Un siglo Historiografía y Bibliografía* (1995), *Catedral de Santander. Patrimonio Monumental* (1997), *Cantabria: de la Prehistoria al Tiempo presente* (2001), *La Catedral de Santander. Recuperación de un monumento olvidado* (2002), *Arquitectura Religiosa del siglo XVI en España y Ultramar* (2004), *Santander. Historia de una ciudad* (2005), *Les sociétés au 17e siècle. Anglaterre, Espagne, France* (2006), *La Conservación de Retablos: Catalogación, Restauración y Difusión* (2006), *Arte y Mecenazgo indiano: del Cantábrico al Caribe* (2007), *La Arquitectura Tardogótica Castellana entre Europa y América (*2011), *Imagen y documento. Materiales para conocer y construir una historia cultural* (2014), *Identitat, poder i representació: els nacionalismes en l'art* (2014), *Identidades urbanas en la monarquía hispánica, siglos XVI-XVIII* (2015), *Choir stalls in architecture and architecture in choir stalls* (2015), *Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística* (2017), *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione e trasformazione* (2017) o *Arte, ciudad y culturas nobiliarias en España: siglos XV-XIX* (2018). También ha sido director editorial del *Catálogo del Patrimonio Cultural de Cantabria* -3 vols- (2000-2001-2002) y coeditor de las *Actas del XXI CEHA: La Formación Artística: Creadores-Historiadores-Espectadores* (2018). Ha sido miembro del Comité Científico de la revista *Trasdós* del MAS y referee de otras revistas nacionales (BSAA arte, Quintana, Liño, De Arte, Ars Bilduma…), así como vocal de comités evaluadores de la ANEP y otras agencias autonómicas de calidad universitaria (Castilla-León, Extremadura, Andalucía o País Vasco). Por su labor en defensa del Patrimonio de Cantabria ha recibido el XI Premio de Honor Plaza Porticada y el Faro Turístico de la Asociación de Guías de Turismo de Cantabria. Pertenece a la Comisión Asesora del MAS y a la Comisión Científica Editorial del MAS.

Isabel PORTILLA ARROYO (Reinosa, Cantabria, 1961). Licenciada en Filosofía y Letras (Historia del Arte) por la Universidad de Valladolid. Licenciada de Grado en Historia del Arte y Cursos de Doctorado

por la Universidad de Cantabria. Profesora de Bachillerato en Colegio San José y en la Escuela Taller de Reinosa. Desde 1996 desarrolla su labor profesional vinculada al MAS, a cuyo Departamento de Conservación pertenece. Ha colaborado en proyectos con la UC, CEP de Cantabria y la UIMP y participado como jurado en distingos concursos de artes plásticas. En su labor científica es autora y coautora de monografías de artistas y de diversas publicaciones en la Revista *Altamira*, *GEC*, *Cuadernos de Campóo*, *Trasdós* o *El Puente de la Visión*, entre otras. Es coautora de la obra inédita *Artes Plásticas en Cantabria 1800-2000* y del Proyecto museológico del MAS. Comisaria de diversas exposiciones ha coordinado además numerosos proyectos expositivos, revistas y ediciones de catálogos.

Jaime SORDO GONZÁLEZ (Santander, 1945). Formación: Máster in Business Administration. Escuela Europea de Negocios (Santander. 1993-1994). Igeniería y Anañisis del Valor Miner. ITEC (1995). Fue socio fundador, Administrador y Gerente Director General en el Diseño, Ejecución y Mantenimiento de Instalaciones de Climatizacion. 3.700 Obras ejecutadas AIRCONFORT, S.L., en Santander entre 1976-2011. Fue Vicepresidente y Consejero Funciones de Dirección y organización de una TV Regional (TELECABARGA); SETECISA, S.A. Servicios Televisivos Cántabrios Santander Delegado entre 1995-1998 En relación a las experiencias asociativas: 1º Mandato. Presidente Nacional de ATECYR y FUNDATECYR1999 – 2002; y 2º Mandato. Presidente Nacional de ATECYR y FUNDATECYR2007 -2009. En 2004 es nombrado Socuiod e Mérito e Insignia de Oro de la Unión de Asociaciones de Ingenieros Técnicos Industriales de España. En 2007 recibe el Premiod e Climatización de las Asociaciones del sector de la Climatización, Mie¡mbros del Comité Organizador de Climatización y Dirección de la Feria IFEMA.. En 2008 es nombrado Socio de Honor e Insignia de IOro de la Asociación Técnica de Climatización y Refrigeración ATECYR. Coleccionista de Arte Contemporáneo; propietario de la Colección *Los Bragales* junto con Loli Benito Es vocal del Patronato del centro Laboral de Gijón. Es cofundador y Presidente de la Asociación de Coleccionistas de Arte Contemporáneo 9915, nacida en 2012. Como propietario de la Colección *Los Bragales*: la inicia en 1990 con la adquisición de obras de la Escuela de París, Dau al Set, Escuela de Madrid e Informalismo; a partir de 1992 adquiere pintura de los años 60 y 70; en 1994 se inicia en la compra de pintura internacional y escultura de los años 80, y en 1998 se incorporan a la Colección obras de fotografía nacional e internacional; a partir del año 2000 pintura y vídeo de la década de los 90 y del siglo XXI, y ya en el año 2006 acomete una reconversión. La Colección Los Bragales se ha expuesto en el TEA de Tenerife, Palacio de Sástago, Sala de Exposiciones de Egea de Los Caballeros, Sala de Exposiciones del Monasterio Santa María de Veruela y MAS de Santander o Centro de Arte Alcobendas. La Colección tiene convenios temporales de cesión de obras con el Museo TEA de Tenerife (fotografía nacional e internacional) y el Museo MAS de Santander (pintura, fotografía, escultura y vídeo).

Fernando ZAMANILLO PERAL (Santander, 1948). Licenciado en Filosofía y Letras, Historia del Arte, por la UCM, Madrid. Director del Museo de Bellas Artes de Santander (actual MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria) entre los años 1979 y 1983. Director de la Galería Siboney de Santander entre1985-1995. Director de la Galería Del Sol ST de Santander entre 2006-2012. Comisario y Co-Director de ARTESLES entre los años 2004 y 2007. Posee una experiencia profesional de más de 40 años, entre 1972 y 2014, partiendo de los Premios Nacionales de Dibujo "Pancho Cossío" a principios de los setenta en sus distintas ediciones, proyectos transicionales hacia la modernización de arte en Santander y Cantabria. Comisario de múltiples exposiciones en distintas instituciones de Santander y Cantabria (Juan Uslé, Pedro Carrera, Gloria Torner, Isabel Garay, Celestino Cuevas, Concha García, Fernando Bermejo, Javier Arce, Eduardo Gruber, *Memoria de un fin de siglo/Miradas simultáneas*, etc.). Perteneció al equipo curatorial de *El Puente de la Visión* del MAS en su primera época (1996-1999). Es autor de múltiples trabajos editoriales, catálogos y libros: *Museo de Bellas Artes de Santander*, *Colección del Gobierno de Cantabria (1975-1995)*, *Memoria de un fin de siglo/Miradas simultáneas*, *Cossío*, *Museo Diocesano Regina Coeli*, *El mar tan cerca del desierto*, *25 Años de Pintura en Cantabria (1970-1995*), *Amaría*, Daniel Gutiérrez Interferencem V, *Dualidades*, *La cosa en mí*, *El bosque de Paz*, *El ciclista inglés*, *El jardín de Paz*…), así como codirector y coautor de la obra inédita *Diccionario de Artes Plásticas en Cantabria (1800-2000)*. Es autor de numerosos artículos en distintos foros, revistas, prensa, etc. (*Ars magazine*, *Quorvm*, *Trasdós*, etc.). Ha impartido numerosas conferencias en muy variados foros, así como ha sido jurado de numerosos certámenes artísticos. Es miembro del Instituto de Arte Contemporáneo IAC. Es patrono de la Fundación Bancaria Caja Cantabria. Es miembro vocal de la Comisión Asesora del MAS | Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria. Es miembro vocal de la Comisión de Museos de la Consejería de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Cantabria.