

Presentación

Tras una concienzuda investigación sobre las diversas iniciativas del Laboratorio de Formas de Galicia, explicadas en un librito reciente, Inmaculada Real nos ofrece ahora este volumen monográficamente dedicado a su fruto más ilustre, el Museo Gallego de Arte Contemporáneo Carlos Maside. Esta interesantísima institución había pasado hasta ahora algo desapercibida en la bibliografía española, a pesar del gran atractivo que indudablemente tienen tanto sus colecciones artísticas como el admirable edificio que las alberga. Quizá la clave de ese olvido haya estado precisamente en su singularidad, pues los historiadores del arte y de los museos solemos escoger como protagonistas de nuestras panorámicas los ejemplos más prototípicos e influyentes, quedando los casos discordantes fuera de los relatos generales conformadores del canon. Por eso es crucial dar voz a quienes reivindican lo diferente y especial, como sin duda lo es, en un país donde la mayoría de los museos son de titularidad pública, esta institución privada cuyo epónimo es un artista gallego de fama nada comparable a la de los grandes triunfadores bajo cuya advocación se han fundado tantos museos asociados nominalmente a una personalidad artística que constituya una marca segura de éxito.

Más conocido es el pintor Luis Seoane, ideador de este original museo que, como bien argumenta Inmaculada Real, sería uno de los más destacados en la red de instituciones museísticas españolas vinculadas al retorno de los exiliados al final del franquismo, aunque también constituye una *rara avis* entre esos museos normalmente consagrados al legado patrimonial de algún individuo. En este caso la denominación rinde homenaje a Carlos Maside, pero, tal como indica su nombre completo, pretende ser un muestrario del arte avanzado del siglo xx considerado desde Galicia. Así pues, sería también un ejemplo más de los muchos museos de arte moderno y contemporáneo que surgieron en toda España durante la Transición, combinando a

menudo una apuesta por el progreso artístico en general y por la respectiva identidad territorial en particular. Sin embargo, tampoco concuerda plenamente con ese otro paradigma de nuestra política cultural, pues lejos de marcar las diferencias y rupturas históricas con el gusto tradicional aquí se potencian los hilos de continuidad con las artes populares, especialmente la cerámica.

Otro punto peculiar es el contexto cultural cosmopolita inspirador del proyecto, concebido por Seoane con su amigo Isaac Díaz Pardo ya en 1963, durante su exilio en Buenos Aires. La capital argentina había sido una de las primeras ciudades del mundo occidental en contar con un museo de arte moderno, creado en colaboración con el MoMA neoyorquino e inspirado en su visión de una evolución consagrada desde las vanguardias parisinas al expresionismo abstracto norteamericano. Pero también existía en la esfera artística bonaerense una diversidad de contramodelos autóctonos, como el museo creado por el artista Benito Quinquela en el barrio de La Boca, dedicado al arte moderno figurativo argentino y latinoamericano. E igualmente habían proliferado en la oferta expositiva porteña prestigiosos centros e institutos de arte de carácter tan controvertido como las políticas peronistas, así que ya tenían asimilados algunos de los debates terminológicos y dialécticas patrimoniales que llegaron a España tardíamente. De ellos surgió en los años setenta el concepto de «museo integral», opuesto al *establishment* representado por la oferta museística urbana de la alta cultura; frente a ella, la *nouvelle muséologie* francesa y sus numerosos seguidores al otro lado del Atlántico abogaban por un innovador prototipo de museo ligado al territorio, expandido especialmente a comarcas con una economía agropecuaria e industrial necesitada de nuevos impulsos. Sada, un municipio coruñés entonces amenazado por la emigración masiva, parecía pues el lugar propicio para fundar un «ecomuseo»; pero no fue esa la opción, a pesar de las muchas influencias de precedentes franceses perspícamente detectadas por Inmaculada Real.

Sin alharacas, tras plantearse las posibles disyuntivas, se prefirió aquí dar al establecimiento el nombre de «museo», con una declarada especialización en arte contemporáneo que más bien revela un distanciamiento patronímico frente al MoMA y sus émulos, aunque siempre quedó claro que la colección habría de remontarse hasta Castelao y los demás pioneros del arte nuevo gallego del primer tercio del siglo xx. El sueño de los fundadores era suturar las costuras históricas, más que establecer nuevas particiones de aguas; del mismo modo, lejos de rupturistas proclamas neomuseológicas planteando la autogestión popular, se implantó un patronato representativo de la sociedad gallega, aunque en realidad todo quedaba en manos del equipo humano directivo y vinculado empresarialmente al Laboratorio de Formas de Galicia y a Cerámicas de Sargadelos y del Castro. Este ha sido uno de los rasgos más idiosincrásicos, para bien y para mal, pues en épocas de crisis económica como la actual, el riesgo de quiebra es una preocupante amenaza. En cambio, en tiempos de bonanza se pudo

pasar de la ubicación provisional donde había abierto el museo en 1970 al flamante edificio proyectado por el arquitecto Andrés Fernández-Albalat, inaugurado en 1982.

Ese es, por último, otro de los distintivos más propios de este museo, pues no abundan entre nosotros los construidos de nueva planta y con un planteamiento unitario tan completo, por dentro y por fuera. Inmaculada Real ha estudiado sus filiaciones internacionales, desde las malrauxianas Maisons de la Culture hasta la Bauhaus, Le Corbusier u otros pioneros del Movimiento Moderno. Ella relaciona acertadamente los planos blancos y coloristas de la fachada con cuadros constructivistas y mondrianescos; a mí me recuerdan a algunas vistas del Albaicín pintadas por Manuel Ángeles Ortiz en versión poscubista, mientras que la trama hexagonal podría emparentarse con la estructura del Pabellón de España en la Exposición de Bruselas de 1958. Por otro lado, es un edificio enfáticamente moderno pero con resabios populares, como el Pabellón de la República Española en la Exposición de París en 1939, diseñado por Luis Lacasa y José Luis Sert, o el edificio de este último para la Fundación Miró de Barcelona. Este mestizaje entre utopismos modernos y primitivismos ancestrales también está muy presente en la monumental escultura-fuente en homenaje a Castelaio erigida frente a la entrada, obra del ceramista Francisco Pérez Porto a partir de una idea del artista Isaac Díaz Pardo, autor también de todo el diseño de interiores y mobiliario. En definitiva, el excepcional valor cultural de este legado radica en el inextricable conjunto patrimonial formado por continente y contenido, una afortunada simbiosis entre la colección y su museografía que hemos de saber mantener como precioso testimonio histórico. Ojalá este libro contribuya a ponerlo en valor y sea el primer paso de cara a su necesaria rehabilitación, pues parece urgente recuperar el esplendor original para disfrute de generaciones futuras.

JESÚS PEDRO LORENTE