



Experiencias institucionales
en el Museo Reina Sofía (2007-2021)

EL MUSEO ¿UN PROYECTO INACABADO?



Jesús Carrillo

[kamchatka]

laovejaroja

Jesús Carrillo

MADRID, 1966

Investigador, activista y gestor en los ámbitos del arte y de la cultura. Es doctor en Historia por la Universidad de Cambridge (King's College), profesor de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad Autónoma desde 1997 y fue Jefe del Departamento de Programas Culturales y del Centro de Estudios del Museo Reina Sofía desde su creación en 2008 hasta finales de 2014. Brevemente, fue Director General de Programas Culturales del Ayuntamiento de Madrid entre 2015 y 2016.

Sus investigaciones y publicaciones versan sobre las relaciones entre arte, tecnología y poder en la temprana Edad Moderna, las prácticas artísticas en internet, la relectura crítica de las narraciones de la historia del arte español contemporáneo y el análisis de sus instituciones, así como sobre los modos de agenciamiento colectivo y acción política en los que interviene el arte.

Fue co-editor de *Modos de hacer, arte, espacio público y acción directa* (2001), de la serie *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (2003-2014) y editor de la traducción al español de los textos de Douglas Crimp, *Posiciones críticas* (2005), y de Martha Rosler, *Imágenes públicas* (2007). Es autor de *Naturaleza e Imperio* (2004), *Arte en la Red* (2004) y *Space invaders: intervenciones artístico-políticas en un territorio en disputa, Lavapiés 1997-2004* (2018).

Está vinculado a las redes internacionales de investigación y activismo Red Conceptualismos del Sur e Instituto de Imaginación Radical y es co-comisario del proyecto *The Glossary of Common Knowledge*, dentro del marco de la confederación L'Internationale. Forma parte de la asamblea de vecinas y movimientos sociales de Lavapiés Museo Situado.

Índice

Introducción	09
Preámbulo: Museo y anacronismo crítico	19
1. «Les cuento <i>el Picasso</i> »: el MNCARS y las aporías de lo contemporáneo	23
2. La institución artística como significante polémico (1989-2003)	47
3. Hacia un Museo del Sur: alianzas y desacuerdos.....	72
4. Actividades Públicas: límites y pertinacia de un modelo institucional	89
5. Del museo constituyente a una institución conspiratoria	115
6. ¿Qué significa un museo feminista?	135
Epílogo: ¿Una institución cuidadora? Museo situado	161
Referencias	181

*En memoria de Tamara Díaz Bringas,
tejedora de las redes de pensamiento y afecto
que sostienen estas líneas.*

Introducción

El primer borrador de este libro permaneció en el cajón durante cuatro años. Comencé a esbozarlo allá por 2015 a instancias de las integrantes de Consonni, cuando apenas estaban iniciando su aventura editorial. En su amable invitación me animaban a hacer una reflexión en primera persona de mi experiencia como responsable del Departamento de Programas Culturales del Museo Reina Sofía tras haber dejado el puesto unos meses antes. Por entonces, yo andaba sumergido en las tareas de la Dirección General de Programas Culturales del Ayuntamiento de Madrid.

A partir de dicha propuesta, mi frustrado plan era componer una narración a múltiples voces que recogiera el desarrollo de una institucionalidad cultural distribuida y diversa que desbordaba los muros del museo y se derramaba en diferentes estratos y territorios. Frente a la formalmente constituida, se trataría de una institucionalidad cuyas genealogías y cuyo futuro estaban imbricados en un proyecto colectivo, discontinuo e inconcluso, de autonomía y emancipación que se remontaba al tardofranquismo y a los debates de la Transición. No lo veía por entonces como un relato en primera persona, sino como un archivo colectivo de testimonios y documentos, un poco al modo en que se habían elaborado anteriormente las publicaciones del proyecto *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado* (2003-2014), pero sin tener que rendir cuentas a un comité editorial formado por directores de museo.

Recién salido, expulsado mejor dicho, de mi breve aventura en el Ayuntamiento de Madrid, el cuerpo y el espíritu me pedían comprender antes cómo había llegado a aterrizar en la

política municipal dejando de lado lo que debía haber sido una plácida carrera universitaria. Con dicha intención me dispuse a recomponer los fragmentos de la memoria propia y colectiva en un texto que rápidamente tomó forma de librito en *Space invaders: intervenciones artístico-políticas en un territorio en disputa, Lavapiés (1997-2004)*. Lejos de la institución, vecinos, activistas y artistas habían luchado a pie de calle por una idea de ciudad radicalmente alternativa a las dinámicas de especulación y exclusión que entonces, como hoy, devoran el derecho a una vida digna, en común y para todas.

Para entonces, volver la mirada sobre la institución y sus tribulaciones se me hacía cuesta arriba y abandonaba fácilmente la tarea tras ordenar algunas ideas y escribir unas pocas páginas, a menudo redactadas en respuesta a la invitación a dar una charla o por un compromiso académico. Mis resentidos ánimos percibían entonces la institución como una estructura centrípeta de acumulación de poder, refractaria a las dinámicas instituyentes de la sociedad y capaz de quitarse de en medio a todo aquel que se interpusiera en su camino. Tal oscuro presentimiento hacía que se me antojara estéril el hacer memoria de los experimentos institucionales de mis años en el museo y cualquier intento de dar sentido positivo a tales esfuerzos.

La salida de dicho estado de shock y pesimismo, tan poco afín a mi carácter, se produjo en buena medida por la llegada a comienzos de 2018 de Ana Longoni a la dirección del Departamento de Actividades Públicas del Reina Sofía. Su incombustible compromiso con la dimensión social de la institución y su convicción en la necesidad de que el museo se viera atravesado por el impulso instituyente de los activismos iba a reavivar mi desgastada imaginación política. Su invitación a que participase en proyectos como *Museo situado*, del que trataré en el texto que cierra este libro, acabaría de disipar la melancolía derivada de haber dado por finiquitado un proceso al que había dedicado mis energías durante tantos años.

Mi experiencia es que la producción de cualquier texto se basa en la traición a otro mucho más ambicioso al cual vampiriza

su energía vital. Como aludí al principio, a partir de la invitación de 2015 debía haberse perfilado una narración sobre la institucionalidad cultural en España cuyos sujetos fueran múltiples y que no tuviera al Museo Reina Sofía como sujeto principal. Por delante, mis disculpas a María, a María José y Azucena, a Joaquín y Miguel, a Pedro, a Santi y a todos aquellos que contribuyeron con sus testimonios y sus lúcidos análisis a dicha llamada inicial y el reconocimiento de que sin ellos habría sido imposible dar con el hilo narrativo con el que hilvano el libro que finalmente ha sido. Espero que, aunque solo aparezcan de un modo tangencial, se reconozcan de algún modo en lo que aquí cuento.

De aquel plan, más abierto y colectivo, he intentado conservar la pluralidad de agentes y situaciones. A pesar de que el objeto central es el proyecto institucional del Museo Reina Sofía, he querido esquivar en lo posible el efecto *maelström* que esta institución suele tener en aquellos que se le acercan, engullendo la singularidad y opacando la personalidad de quienes lo alimentan con su inteligencia, imaginación y voluntad. Ni en la descripción de su origen ni en el análisis de su desarrollo he pretendido que este aparezca como una unidad de destino hacia la que indefectiblemente confluyen las diversas expectativas y los distintos caminos. He querido caracterizarlo, por el contrario, como el resultado de diversas coyunturas, como un dispositivo polémico que va cobrando forma a partir de una disputa en la que convergen y divergen agentes, proyectos e imaginarios respecto a qué debe ser la institución artística y su rol dentro de la sociedad.

Dentro de esta tarea de descentramiento decidí delimitar mi análisis a los programas puestos en marcha por el Departamento de Actividades Públicas, en cuya formación y desarrollo tuve la oportunidad de participar desde 2008. Los museos, el Reina Sofía no es una excepción, se inscriben y perpetúan en la imaginación social fundamentalmente por su acopio y conservación de colecciones y por la celebración de exposiciones. El registro en la memoria y la difusión del legado de un departamento de actividades públicas no pretende meramente compensar su

invisibilidad estructural, sino que persigue subrayar la potencia del museo como lugar de experimentación institucional en consonancia con el rol constituyente que atribuimos a la noción moderna de arte.

Para componer este rompecabezas he convocado y actualizado respecto al presente diversas voces de mi zigzagueante trayectoria como investigador, activista y gestor. No debe extrañar si quedan trazas en el texto de la sutura de estas diferentes posiciones enunciativas y de los distintos tonos en que he emitido juicios e interpretaciones a lo largo del tiempo. Los dos primeros capítulos: «“Les cuento *el Picasso*”: el MNCARS y las aporías de lo contemporáneo» y «La institución artística como significante polémico» derivan sin duda del ejercicio de revisión de las narraciones del arte contemporáneo español que inicié durante mi participación en el ya mencionado proyecto *Desacuerdos* desde 2003. Las reflexiones iniciadas entonces se han visto enriquecidas por el diálogo con las numerosas contribuciones al conocimiento y al debate sobre el sentido de las prácticas artísticas en la España contemporánea llevadas a cabo por una brillante generación de investigadores, muchos de ellos pertenecientes al grupo Divisiones del que formo parte y, específicamente, al proyecto *Los públicos del arte y la cultura visual contemporáneas en España: nuevas formas de experiencia artística colectiva desde los años sesenta*.

En el tercer capítulo, «Hacia un Museo del Sur: alianzas y desacuerdos», la situación se complica al pasar a ser objeto de análisis dicho proyecto de revisión histórica y su prolongación en el modelo institucional y museológico del Reina Sofía a partir del mandato de Manuel Borja-Villel en 2007. Con ello se inicia también la anomalía narrativa de duplicar mi posición al entrar a formar parte de aquello que estoy sometiendo a escrutinio e interpretación. Para gestionar esta bilocación he querido recuperar la voz de analista crítico de la institución cultural que ensayaba justo antes de incorporarme al museo en textos como «Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creación y la producción cultural en la España contemporánea». A pesar

de mi reciente nombramiento como responsable de programas culturales, mi posición por entonces era aún periférica en el curso de los acontecimientos que describo en el capítulo. Esta situación, como se verá, cambiaría sustancialmente en los que le siguen. Al haberse producido una revisión global del contenido y las narraciones de la colección del museo en 2021, mi aportación aquí puede servir como testigo de lo que fueron las propuestas e intenciones que le llevaron hasta allí.

Los dos apartados siguientes, «Actividades Públicas: límites y pertinacia de un modelo institucional» y «Del museo constituyente a una institución conspiratoria», forman lo que considero el corazón del libro y su aportación más potencialmente valiosa. En ellos se narran desde una posición privilegiada procesos que, aunque limitados y contradictorios, desarrollaron en la práctica unas hipótesis de transformación institucional cuyas consecuencias considero que no están totalmente clausuradas. Más allá de dejar constancia de los mismos como fase de un aprendizaje, su inscripción dentro de la narración del museo debería servir de antídoto ante futuras tendencias regresivas y conservadoras dentro de la institución, tal como auguran los más pesimistas.

Soy consciente de que mi grado de responsabilidad y cercanía respecto a los hechos que narro hacen crecer proporcionalmente la sospecha acerca de mi parcialidad. No dudo que haya un intento de autojustificación en el modo en que planteo las cuestiones e interpreto los acontecimientos, pero quiero pensar que, además de ello, hay una sincera intención de entender y aprender de lo vivido. La criticidad que rezuman estos capítulos no debe interpretarse como un ajuste de cuentas *a posteriori* fruto del resentimiento, aunque es cierto que hay ideas y juicios que tal vez no me vi en posición de expresar en términos tan abiertos y explícitos cuando pertenecía a la institución. Dicho tono crítico era ya «marca de la casa» durante el periodo en que dirigía Programas Culturales. Desde mi llegada en verano de 2008, me había convertido en el propagador principal de la idea de un museo en crisis, argumentando en distintos foros su

naturaleza «inadecuada» respecto a unas dinámicas sociales y un horizonte político en continua transformación.

La cadencia sombría del segundo de los dos capítulos deja constancia de la situación de bloqueo institucional que acabaría provocando mi salida del museo y de la necesidad de abandonar los residuos de ingenuidad reformista que pudieran quedar en mi posición de gestor cultural. Tal como señaló con meridiana claridad Yaiza Hernández, aquel «museo constituyente» que se invocaba no iba a aparecer mágicamente por muchos seminarios sobre el mismo que celebráramos. Para avanzar en esa dirección era necesario renunciar gradualmente al monopolio institucional e incoar procedimientos que reconocieran la primacía de la «asamblea de los constituyentes»¹. Nuestras instituciones tal vez estuvieran en condiciones de imaginar y prototipar tales procesos, pero no lo estaban aún de implementarlos hasta el punto de transformar sustancialmente sus estructuras y protocolos de funcionamiento. Como desarrollo en el capítulo correspondiente, la noción de «conspiración», elaborada poco después de dejar el museo, me parecía entonces un modo plausible de salir del *cul de sac* al identificar las dinámicas constituyentes fuera de la lógica dual que separa el afuera del adentro de la institución.

14

Llegados a este punto, tal vez llame la atención el contraste entre la criticidad de mis juicios y la escasa presencia de la primera persona del singular en la narración de acontecimientos en los que mi participación fue directa. Ello no responde tanto a un intento de ocultar mi responsabilidad individual como a un residual pudor institucional del que me cuesta desprenderme en la escritura. Quien trabaje en un museo reconocerá fácilmente la dificultad de atribuirse a título personal estrategias y decisiones, por mucho que la estructura del mismo haga que haya siempre un responsable jerárquico. Durante el periodo en que

1 Yaiza HERNANDEZ, «A Constituent education», en John BYRNE, Elinor MORGAN, November PAYNTER, Aida SÁNCHEZ DE SERDIO, Adela ZELEZNIK, eds., *The constituent museum: constellations of knowledge, politics and mediation. A generator of social change*, Valiz, Amsterdam, pp. 128-131.

trabajé en Actividades Públicas, y de ello tiene mucha «culpa» el espíritu de equipo de su directora Berta Sureda, los programas que elaboramos carecían del perfil autorial que podía reconocerse en otras instancias del museo. Espero que, a pesar de la ausencia de alusiones directas a mi persona, el tono de la escritura deje traslucir las intensas pasiones, entusiasmo y frustraciones, que se derivaron de tales procesos.

El capítulo «¿Qué significa un museo feminista?» rompe la continuidad de la secuencia temporal del libro para hacer un recorrido por los programas de Actividades Públicas desde sus precedentes en *Desacuerdos* hasta el momento en que se terminaron de redactar estas líneas. El texto deriva de mi aportación al artículo que firmé juntamente con Miguel Vega Manrique en 2020 y su línea argumental es deudora, en buena medida, de las conversaciones que mantuvimos durante la elaboración del mismo². La pregunta que da título al capítulo repite la que el propio Departamento de Actividades Públicas se planteara en 2019 en un seminario que ponía bajo escrutinio las pretensiones del museo de presentarse como institución feminista. Recogiendo dicho espíritu, este texto quiere poner de manifiesto las dificultades y contradicciones que implica para una entidad simbólica y estructuralmente anclada en el patriarcado el asumir un ideario feminista, como se intentó hacer de manera sostenida en los programas de Actividades Públicas desde que Berta Sureda y yo mismo nos incorporáramos al departamento y, de un modo más sistemático y explícito, una vez que Ana Longoni tomara las riendas en 2018.

El feminismo, tal como se ponía de manifiesto en aquel seminario, cuestiona radicalmente el dispositivo museo al denunciar la estructura que separa y jerarquiza discursos y prácticas, enunciados y condiciones materiales de producción, desde un ejercicio patriarcal del poder que se capilariza por todo el cuerpo

2 Jesús CARRILLO y Miguel VEGA MANRIQUE, «¿Qué es un museo feminista?: desacuerdos, negociación y mediación cultural en el Museo Reina Sofía», *Espacio, tiempo y forma, serie VII*, nº 8, 2020, pp. 99-128.

institucional. Pero el feminismo también propone maneras de ir revirtiendo tal estado de cosas mediante modos de hacer específicos, más allá de retóricos enunciados y de gestos cara a la galería, impregnando el funcionamiento interno y la manera de relacionarse con los afueras. Como contrapunto a la narración de este proceso de revisión feminista del campo de operaciones de Actividades Públicas, remito a la sección de aquel artículo que redactara Miguel Vega Manrique en que analiza y denuncia la profunda contradicción que supone que una institución que se propone como feminista siga precarizando y subalternizando sistemáticamente el trabajo de los cuidados encarnado en su personal de educación, información y mediación.

El libro concluye con un epílogo dedicado a «Museo situado». Adopta tal posición epigonal debido a que, como apunté al inicio, fue a partir de mi participación en el proceso como pude recuperar la perspectiva y la energía para terminar de redactar estas páginas. De alguna manera este texto final funciona como conector entre dos mundos que biográfica y profesionalmente me he esforzado en vincular: el del activismo a pie de barrio que abordé en *Space invaders* y el de la institución cultural que analizo en el presente texto. Frente a los agentes del ámbito del arte que protagonizan los capítulos anteriores, aparecen aquí personajes ajenos a la constelación que gravita tradicionalmente alrededor del museo: la gran activadora y conectora de cuerpos y almas Pepa Torres, la proteica e incansable Rafaela Pimentel, o Mohammad Fazle Elahi, líder de un nuevo barrio por venir. Como se hace evidente en el tono en que está redactado, abandono en este epílogo cualquier resto de pudor institucional, toda vez que finalmente formo parte de una asamblea y no de una estructura burocráticamente organizada fundada en la separación entre adentro y afuera.

Retrospectivamente, contemplo los procesos narrados en este libro: discontinuos, precarios o tempranamente frustrados, más allá de una economía binaria de éxito o fracaso. Como alguien comprometido en tareas de enseñanza y aprendizaje, soy consciente de que el intento de afectar el entorno implica

el ensayo continuo de fórmulas erradas sin cejar el horizonte utópico hacia el cual se dirigen. Considero estos procesos como parte de un compost más amplio de experiencias colectivas sostenidas en el tiempo que, en su mayoría, no se relatan en los libros ni quedan registradas en la memoria oficial, pero que son el sustrato imprescindible para la germinación y el florecimiento de imaginarios futuros.

La lista de agradecimientos sería interminable. En primer lugar, van dirigidos a Eva y al resto del equipo de Kamchatka por el cuidado amoroso que han dedicado a este texto. Inmediatamente, a quienes han acompañado las aventuras que aquí relato desde dentro de la institución: a Berta, a Manolo, y al resto de compañeras de Actividades Públicas y de los otros departamentos del Reina Sofía con quienes pude «conspirar» y hacer frente común en muchos momentos. Mi gratitud a Adela, Zdenka y Bojana, camaradas de L'Internationale desde Lubiana, quienes sirvieron de excepcionales interlocutoras y ejemplo de coraje en los momentos en los que parecía inevitable tirar la toalla. Cómo no, mi reconocimiento a las aguerridas participantes de Somateca y a las admiradas colegas de la Red Conceptualismos del Sur y de la Fundación de los Comunes, quienes dan sentido a todo lo que aquí se narra. Mención aparte merecen Javier, compañero y sostén durante el tiempo en que se desarrolla buena parte de la acción de este libro y Miguel, cuya inteligencia y afecto han contribuido en los últimos años a mantener mi cabeza y mi corazón despiertos. Finalmente, mi gratitud y reconocimiento a Ana, condición *sine qua non* de la redacción final de este texto y compañera de batallas pasadas, presentes y por venir. Me es imposible concluir esta lista de agradecimientos sin un recuerdo a nuestra querida Tamara, cuya calidez confortará para siempre el corazón de las que tuvimos la fortuna de conocerla y aprender de ella.

PREÁMBULO

Museo y anacronismo crítico

En 1964, coincidiendo con los artilugios autodestructivos de Jean Tinguely, Jean Luc Godard hacía que los protagonistas de *Banda aparte* atravesaran a la carrera, en solo 9 minutos, las interminables galerías del Louvre, dando por clausurado el tiempo de los viejos museos: teatral, barroco y acartonado, augurando un nuevo tiempo: el de la experiencia contemporánea, que requeriría de nuevas historias, de nuevas arquitecturas y de nuevas subjetividades. Dicha premonición, sin embargo, no iba a cumplirse del modo en que aquellos personajes habían imaginado, según la deriva de los acontecimientos tras los movimientos del 68 y el subsiguiente *impasse* posmoderno. El así llamado «fin de la historia» no solo significó un oscurecimiento de la posibilidad de proyectarse prospécticamente hacia el futuro, sino que también, como señalara Frederick Jameson y más contemporáneamente Mark Fisher, generalizó la tendencia a remedar modelos ya transitados y a hacer del pastiche, listo para el consumo, el modo dominante de relacionarse con el pasado³. El viejo museo ilustrado iba a jugar un rol particular en esta «comodificación» tardo-capitalista de la experiencia del tiempo.

La contemplación autónoma de obras de arte en el museo es, sin duda, uno de los ritos más acabados de la esfera pública burguesa. A través de la mediación de la contemplación del arte

3 Frederick JAMESON, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 1991 (1989) y Mark FISHER, *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?*, Caja Negra, Buenos Aires, 2017 (2009).

convenientemente dispuesto en sus salas, el individuo escenifica su capacidad de juicio como sujeto autónomo, reconociéndose de ese modo como miembro de una comunidad política: de una república de «hombres» libres. A pesar de los insistentes reclamos de la nueva museología crítica y de la pujanza de modelos participativos e interactivos en sintonía con los nuevos tiempos, el museo sigue reproduciendo esa puesta en escena decimonónica, siendo el anacronismo el rasgo distintivo de la percepción general del mismo, como podrá comprobar quien haga una encuesta a pie de calle.

El museo, incluso el de arte contemporáneo, es reconocido por la mayoría de la población como un dispositivo extemporáneo, aunque este *decalage* temporal incrementa paradójicamente su atractivo como dispensador de un producto cultural «de calidad» y no merme, sino al contrario, su valor simbólico como proveedor de distinción y sus efectos económicos en el entorno. Tal prestidigitación de tiempos no es ideológicamente neutra. En el ritual de visita al museo se escenifica en el presente aquella esfera pública burguesa que describiera Jürgen Habermas como sustrato de las democracias modernas⁴, pero esta vez espectacularizada y adaptada a las lógicas del consumo: dotada de la importante misión de exaltarla como culminación del proceso civilizatorio occidental, mientras se dan por clausuradas las promesas de emancipación y futuro que contenía.

Sin embargo, tal vez cabría la posibilidad de invocar tal esfera pública como «espectro», en el sentido derridiano⁵, para hacer patente la naturaleza espuria de las configuraciones del presente y la necesidad urgente de imaginar otras nuevas en que articular las diferencias y las figuras de emancipación. En su *Visita al Louvre* de 2004, Straub-Huillet recupera el tempo de la contemplación lenta y escrutadora que su colega Godard

4 Jürgen HABERMAS, *Historia y crítica de la opinión pública*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

5 Ver, Jacques DERRIDA, *Espectros de Marx: el Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Trotta, Madrid, 2012.

había dejado atrás a la carrera cuarenta años antes. Lo hacen, sin embargo, mediante un gesto anacrónico, invocando a un fantasma al escenificar con su cámara la inquisitiva mirada de Paul Cezanne en conversación con un joven Joachim Gasquet acerca de la pintura de los grandes maestros, en el umbral mismo de la vanguardia. Parecerían querer decirnos que los términos de la mirada contemporánea son inconmensurables con los términos del museo, una inconmensurabilidad que ya apuntan los protagonistas del film. Sería necesario provocar un salto temporal que permitiera religar los ojos y los cuerpos de los visitantes con la escala de atención y los ritmos que demanda la apreciación de esta secuencia de imágenes enmarcadas, objetos y documentos bajo vitrina que se disponen en las salas.

Para contemplar la pintura de Veronés, Ingres o Delacroix, tal como se muestra en el Louvre, sería necesario encarnar miradas que no son las derivadas de la experiencia del presente. La posición absorta o inquisitiva que solicita el museo de arte habría de ser reconstruida a través de ficciones, mediaciones literarias o cinematográficas, de imágenes heredadas y acumuladas en el imaginario colectivo. El fin de estas ficciones no habría de ser necesariamente el confundir o engañar al visitante con intenciones ideológicas, ni el introducirle en excitantes simulacros en cartón piedra que le provean de experiencias listas para el consumo. Tampoco habrían de servir de decorado para la representación de las viejas y nuevas élites del poder. Muy al contrario, el dispositivo a la vez anacrónico y teatral de la exposición de arte tendría la virtualidad de generar en el visitante un grado excepcional de consciencia brechtiana sobre la mirada, volviendo sensibles las sombras que proyecta el propio cuerpo físico, biográfico y social sobre cualquiera de las personificaciones de «público» que le son propuestas. En el film de Straub-Huillet, la voz en *off* femenina que «recita» las conversaciones de Cezanne y Gasquet sobre las imágenes de las pinturas nos previene de una identificación con la experiencia original del artista y su acompañante. El contraste entre la pausada mirada de aquellos y el intenso tráfico del París actual con que se inicia

la película hace patente su irresoluble distancia, señalando el espacio vacante del público contemporáneo. La experiencia de lo contemporáneo, en el sentido que Giorgio Agamben le da, consiste, precisamente, en el anacronismo, en esa relación de desajuste con el propio tiempo⁶.

¿Ese desajuste puede ser catalizado mediante un giro narrativo en el discurso curatorial, o sería necesario vincularlo a una revisión radical de los parámetros institucionales, de sus estructuras y sus fundamentos materiales capaz de sacudir las inercias y situarnos en un aquí y ahora, incierto, inquietante y elusivo, pero lleno de potencia? ¿Quiénes serían los agentes de tal proceso y los sujetos de tal experiencia? Estas son las preguntas que pretendemos abordar en las páginas que siguen, partiendo de lo vivido y aprendido en el trabajo institucional.

6 Giorgio AGAMBEN, *Cos'è il contemporaneo*. Nottetempo, Milán, 2008.

«Les cuento *el Picasso*»

El MNCARS y las aporías de lo contemporáneo

Ser «contemporáneo», el señalamiento de un espacio vacante y la necesidad de incoar miradas específicas desde el propio tiempo adquirirían una especial urgencia en el caso del Museo Reina Sofía a finales de 2007, cuando se iniciaba un nuevo ciclo bajo el mandato de Manuel Borja-Villel⁷. Lo contemporáneo era, sin duda, el horizonte último del proyecto museológico y su elucidación una de las cuestiones motrices de su desarrollo desde entonces. Durante buena parte del periodo en que formé parte de la institución, de 2008 a 2014, un grupo interdepartamental del museo mantuvo una investigación intermitente sobre el sentido e implicaciones del término, asumiendo tal tarea como eje prioritario de su trabajo a largo plazo. Aunque para entonces ya se había dispersado aquel grupo inicial, en octubre de 2016 se inauguró *Ficciones y territorios: arte para pensar la nueva razón del mundo*, a modo de primer ensayo curatorial en que abordar la cuestión contemporánea desde las salas del museo⁸. Tal como había reconocido perspicazmente Claire Bishop en su *Radical Museology*, de 2013, la contemporaneidad del Reina Sofía no era traducible, sin embargo, exclusivamente en una exposición o en un programa

23

7 Manuel Borja-Villel fue elegido para la dirección artística del Museo Reina Sofía en 2007, a partir de un concurso internacional convocado por el Ministerio de Cultura, el primero que se ha realizado al respecto, rompiendo la tradición de directores nombrados directamente por los sucesivos gobiernos.

8 Exposición *Ficciones y territorios: arte para pensar la nueva razón del mundo*, comisariada por Manuel Borja-Villel, Cristina Cámara, Beatriz Herráez, Lola Hinojosa y Rosario Peiró, Museo Reina Sofía, 25/10/2016 a 13/03/2017.

de colección⁹. A la hora de ilustrar «qué es contemporáneo» desplazaba la atención, al final de su ensayo, hacia algunos de los proyectos de experimentación institucional que abordaremos en los siguientes capítulos

No era tarea fácil llegar hasta ese punto. Por lo pronto, lo contemporáneo, como coyuntura abierta y política, había sido programáticamente excluido desde su fundación de las salas de un museo que apenas cumplía veinte años o, más exactamente, hacía acto de presencia únicamente a modo de tendencia artística «de actualidad», a partir de un deseo, siempre insatisfecho, de «puesta al día» respecto a los estándares del arte internacional. El presente desde el que el Reina Sofía se dirigía a sus visitantes había quedado abstraído en un tiempo institucionalmente suspendido, enmarcado en el cubo blanco de la sala de exposiciones y cualificado por un sistema del arte que en la España de inicios de los 90 era objeto de singular reverencia. El museo se disponía a hablar desde un limbo literalmente «posmoderno» al situarse profilácticamente separado de la temporalidad convulsa, disruptiva y emancipadora que encarnaba buena parte de las obras de vanguardia expuestas en sus salas, a la vez que ajeno a la contemporaneidad que transcurría fuera de sus muros.

24

No era casualidad. Institución cultural por excelencia del periodo inaugurado por la Transición, al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) le había sido conferido desde su nacimiento la nada menor tarea ideológica de representar las aspiraciones de la nueva sociedad española coleccionando, conservando y celebrando su tradición de modernidad, trayéndola hasta el presente y proyectándola hacia el futuro. Según reza el preámbulo de su decreto fundacional en 1988:

9 La investigadora británica Claire Bishop enmarca ciertos proyectos del Museo Reina Sofía dentro de aquella contemporaneidad que argumenta en su ensayo junto con otros del Van Abbemuseum de Eindhoven y de la Moderna Galería (MSUM) de Lubiana. Ver, Claire BISHOP, *Radical Museology: Or What's Contemporary in Contemporary Art*, Koenig Books, Londres, 2013, pp. 37-45.

La creación artística del siglo XX, en sus distintas manifestaciones, merece contar con un Museo Nacional de primera importancia, en virtud de la destacada aportación de los artistas españoles a la configuración de la modernidad. La recuperación de la democracia y el desarrollo de nuestra vida cultural acentúan el sentir de esa necesidad y ofrecen una oportunidad favorable para la creación de un nuevo Museo Nacional que, partiendo de las colecciones existentes y de su necesario enriquecimiento, pueda presentar una visión permanentemente actualizada del arte moderno y contemporáneo.¹⁰

Herederos del Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) y complemento del Centro de Arte Reina Sofía (CARS) inaugurado dos años antes, el flamante Museo Nacional tenía como fin dotar al presente imperfecto salido del franquismo de una tradición plausible de modernidad, contribuyendo a «normalizarlo» en términos homologables al espejo europeo en que España pretendía mirarse. Como quiso recordar Valeriano Bozal en la revisión de su *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España* «hacer del nuestro un país normal, semejante a los demás países europeos, era una empresa con fuerte contenido político y cultural»¹¹. El arte, enmarcado en las instituciones que empezaban por entonces a erigirse, estaba llamado a jugar un papel protagonista en dicha empresa.

Tras varios titubeos narrados en detalle por Isaac Ait Moreno, la comisión asesora creada a la sazón en 1987 determinaba que la «C» de «contemporáneo» que ostentaba el MEAC cayera en el nombre del futuro «MN». A pesar de reservar una última sección dedicada al «arte actual», se dejaba al «CA» y no al museo la tarea de dar cuenta del presente del mundo del arte¹².

10 Preámbulo del Real Decreto del 27/05/1988 por el que el «Centro de Arte Reina Sofía se configura como Museo Nacional», *BOE* nº 132, 02/06/1988.

11 Valeriano BOZAL, «Introducción», en *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*, v. 2, 1940-2010, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2013.

12 Isaac AIT MORENO, *La Creación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Editorial Academia Española, Madrid, 2012. Esta investigación, dotada

Por su parte, la advocación de la monarquía, en la figura de la reina consorte, «RS», ya en la denominación del Centro de Arte, aplacaba convenientemente la inquietud que podía generar una institución dedicada a enmarcar los valores que debían guiar a la nueva la sociedad española.

Para incardinar la historia del arte español en la modernidad, el museo se articulaba siguiendo con fe de converso el *abc* de la vanguardia canónica. Desplegaba su relato museológico mediante la sucesión de «ismos» vanguardistas, españoles e internacionales, excepcionalmente interrumpida por la vida y obra de los genios patrios: Miró, Dalí y, sobre todo, Picasso. El Reina Sofía nacía así paradójicamente «modernista» en un momento en que el otrora dominante patrón discursivo basado en la autonomía del arte estaba siendo desplazado internacionalmente por corrientes historiográficas y museográficas que exploraban modos diferentes de relacionar las obras con el tiempo histórico y con la experiencia del visitante. Según el informe elaborado en 1986 por el aún Consejero de Cultura, Educación y Ciencia de la Generalitat Valenciana, Tomás Llorens, la misión del nuevo museo habría de ser el «mostrar el desarrollo del arte moderno visto y explicado desde la perspectiva de la participación en el mismo de los artistas españoles»¹³. El proverbial complejo de inferioridad que se arrastraba respecto a las narraciones hegemónicas de la modernidad hacía, sin embargo, que la enfática adhesión a las mismas diera como resultado una interpretación provinciana y colonial de sus colecciones. Cualquier proceso artístico local aparecía como un eco de aquellos surgidos en otro lugar, fuera París o Nueva York, o como una singularidad idiosincrática y exótica. El protagonismo dado en el museo a las individualidades diaspóricas

de una amplia documentación está basada en su tesis doctoral *Aportaciones a la historia del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1979-1994*, leída en la Universidad Complutense de Madrid en 2010.

13 Tomás LLORENS, *Informe sobre el proyecto del Centro Reina Sofía, II-IV/1986*, citado en la tesis doctoral de Isaac AIT MORENO, *La Creación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, op. cit., p. 132.

de Picasso, Miró y Dalí no hacía más que corroborar una espacialidad y una temporalidad definidas desde la ansiedad de la carencia o la nostalgia de la pérdida.

En un ritmo de sístole y diástole marcado arbitrariamente por los cambios en el gobierno de la nación y el cambiante criterio de sus ministros, unas direcciones del museo promoverían la vinculación del arte español con lo internacional (María Corral, 1990-1994), mientras otras se volcarían en profundizar enciclopédicamente en la tradición vanguardista local (Juan Manuel Bonet, 2000-2004). Su identidad dual como museo y centro de arte no hacía sino aumentar esta dinámica pendular. En un intento de compaginar las distintas fuerzas contrapuestas, José Guirao (1994-2000) había enfocado su estrategia en consolidar la presencia de obras de Picasso y en proyectar la futura expansión de la institución acorde con el rol asignado a los grandes museos de arte contemporáneo dentro de la nueva geografía global.

A pesar de dichos esfuerzos de armonización y actualización, a comienzos del nuevo milenio el modelo del MNCARS daba muestras claras de inadecuación y de agotamiento prematuro. El segundo año del mandato de Ana Martínez de Aguilar (2004-2007), bajo el asesoramiento del profesor y arquitecto catalán Juan José Lahuerta, el patronato aprobó un nuevo proyecto museológico a partir del reconocimiento de que «la historiografía ortodoxa basada en los ismos y movimientos y la visión de centro-periferia ha entrado en crisis», con el fin de «liberarse del paradigma del arte del siglo XX que significa el MoMA». La corrección de estas inercias y la superación de complejos heredados debería permitir volver a mirar y valorar la colección y el arte español de vanguardia en sus propios términos. En cualquier caso, el proyecto de 2005 no pretendía romper sustancialmente con la matriz fundacional basada en la autonomía de lo artístico en su despliegue biográfico e histórico. De hecho, se disponía a reforzar los así llamados «puntos de densidad» que Lahuerta seguía ubicando en el genio individual masculino, ampliando ahora la nómina a Gutiérrez Solana, Sorolla y Juan Gris. Por último, con el fin de corregir los vicios, dependencias

y clientelismos derivados de su doble rol como museo y centro de arte, el proyecto determinaba dejar caer este último, al menos nominalmente, reforzando la cesura respecto a lo contemporáneo: «el museo ya no puede abocar la mayor parte de sus energías a la dinamización del mundo español del arte, ni constituyéndose como galería institucional o metagalería dirigista ni haciéndolo como metamuseo de arte contemporáneo»¹⁴. Ante la inquietud del *establishment* madrileño, que desaprobaba la «intromisión» del experto barcelonés, y de gran parte del sector comercial del arte, temeroso de perder la figura protectora de la institución, el MNCARS dejaría de denominarse así para ser, simplemente, el Museo Reina Sofía. En septiembre de 2007, tras un acelerado desgaste de la imagen de Ana Martínez de Aguilar y coincidiendo con la salida de Carmen Calvo del Ministerio de Cultura, la directora presentó su dimisión interrumpiéndose el renqueante proceso de renovación bajo ella iniciado.

La épica de las vanguardias y la celebración del genio español no bastaban por sí solas para compensar la prolongada y profunda grieta que para nuestro proyecto de modernidad habían supuesto los cuarenta años de dictadura franquista. Al *Guernica*, la icónica obra que Picasso produjera para el Pabellón de la República en la Exposición Internacional de París de 1937, le iba ser encomendada la misión de suturar un presente de heridas abiertas, de aplacar los fantasmas de un pasado inconcluso e iluminar un futuro de mimbres inciertos.

El *Guernica* había estado presente desde el minuto uno en la imaginación de Tomás Llorens, primer director del museo y responsable inicial de la ordenación de su colección. En el citado informe elaborado para el Ministerio de Cultura en 1986, Llorens ya situaba al *Guernica* como eje del discurso museológico del futuro MNCARS. Según recordara años más tarde, la

14 Declaraciones de Juan José Lahuerta y fragmentos del proyecto museológico aprobado por el patronato del Reina Sofía en 2005, recogidos por Fernando SAMANIEGO en «Incertidumbres en torno al Reina Sofía: el nuevo proyecto museológico, con la reordenación de la colección, causa sorpresa y malestar», *El País*, 13/06/2005.

comisión de expertos que acompañó a la fundación del Reina Sofía como Museo Nacional había expresado explícitamente que este era, sin duda alguna, el hogar adecuado para la obra de Picasso, sita por entonces en el Casón del Buen Retiro bajo el amparo institucional del Museo del Prado. Entre los miembros de dicha comisión estaban, además de él mismo, el empresario y mecenas Plácido Arango, a la sazón presidente del patronato, y el profesor y antiguo compañero de batallas Simón Marchán quién, según Llorens, había redactado tal declaración¹⁵.

No era de extrañar que Llorens insistiera en este punto al imaginar un museo que replazara ideológica y cualitativamente al tardo-franquista y localista MEAC. Para él, como parte del «comité de los 10» que comisariara en 1976 *Vanguardia y realidad social* para la Bienal de Venecia, el *Guernica* era el nudo que enlazaba histórica e ideológicamente los dos términos referidos en el título de la muestra, tanto en el pasado como hacia el futuro, incardinándolos en la historia de la modernidad. Diez años después, el *Guernica* aparecía ante Llorens como la clave del edificio institucional que debía cobijar una historia del arte español definitivamente tramada en la modernidad y la democracia, aunque los consensos sobre los que reposaba el régimen derivado de la Transición exigieran la actualización de los términos en que se debía enmarcar la relación entre «arte y realidad social» planteada en Venecia. Para ello, era esencial que el sentido de la pintura de Picasso observara una modulación sustancial.

Las etapas previas a la llegada a Madrid del *Guernica* iban a facilitar este desplazamiento. Después de su agitado periplo internacional en defensa de la asediada y finalmente derrotada República española, iba a pasar un periodo de remanso en el MoMA, donde entró a formar parte de la narración canónica del arte de vanguardia del siglo XX. Desde allí, tras una compleja negociación diplomática y en el marco de la relación de amistad que los Estados Unidos pretendían forjar con nuestra joven

15 Tomás LLORENS, «¿Por qué está el «Guernica» en el Reina Sofía?», *ABC*, 08/02/2010.

democracia, el *Guernica* llegó en septiembre de 1981 al madrileño Casón del Buen Retiro, convirtiéndose en «objeto de Estado» y en monumento expuesto a la admiración de la ciudadanía de la recién inaugurada democracia.

Una de las primeras exposiciones del recién inaugurado CARS, cinco años antes de que la obra de Picasso fuera colgada en sus muros, había sido dedicada al «Pabellón español» de la Exposición Internacional del 37 en su 50 aniversario¹⁶. Gran parte de sus contenidos procedía de los materiales que había recuperado poco tiempo antes el Museo de Arte Moderno de Barcelona al inventariar los almacenes del Palau de Montjuic, sin que se supiera a ciencia cierta cómo habían llegado allí tras la guerra¹⁷. Según reza el texto que aún puede leerse en la página web del Reina Sofía, el Pabellón merecía aquella muestra ante todo por ser «uno de los grandes logros del espíritu del pueblo español, al que esta exposición homenajea junto con la alta calidad del contenido que expuso»¹⁸. La palabra «república» quedaba fuera del título y solo aparecía una vez de pasada en el texto de presentación. El impulso que movía al CARS a recuperar la memoria del 37 era pues, ante todo, la celebración de los logros del espíritu patrio traducidos en un arte «de alta calidad». Según se desprendía del discurso defendido por su comisaria, Josefina Álix, los organizadores del Pabellón español

30

16 Exposición *Pabellón español: Exposición Internacional de París 1937*, comisariada por Josefina ÁLIX, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 25/06/1987 a 15/09/1987.

17 Muchos de los materiales expuestos habían salido a la luz en un inventario del Museo de Arte Moderno de Barcelona a comienzos de los 80, dando lugar en 1986 a la exposición *Arte contra la guerra: en torno al Pabellón español en la Exposición Internacional de París de 1937*, celebrada en el Palau de la Virreina de Barcelona, comisariada por Pedro AZARA y Manuel ARENAS. El título de la exposición da cuenta de la intención de desactivar la evidencia de que el arte que se presentaba era fundamentalmente «arte de guerra» en defensa de la República y no una pretendida denuncia genérica de la violencia bélica por parte del arte.

18 Ver *Pabellón español: exposición internacional de París 1937*, <museoreinasofia.es/exposiciones/pabellon-espanol-exposicion-internacional-paris-1937>.

habían tenido la virtud de conciliar en un momento de urgencia bélica las necesidades propagandísticas del régimen con el mejor arte de vanguardia, dando cobijo a las señeras contribuciones de Calder, Miró, Alberto, González y, sobre todo, de Picasso con el gran lienzo que presidía la planta baja del edificio de Josep Lluís Sert¹⁹.

Ciertamente, la llegada del *Guernica* al Reina Sofía cuando este abría sus puertas coincidiendo con los fastos del 92 era un hito histórico de indudable carga simbólica, apareciendo ante propios y extraños como el aldabonazo institucional al hiato abierto por la Guerra Civil. Por jugadas del destino y de una pugna interna por el relato, Llorens no iba a ver cumplido este sueño bajo su mandato al haber sido cesado un año antes por el ministro Jorge Semprún, entre otras cosas por sus discrepancias respecto a la localización del *Guernica*²⁰. Semprún, protagonista de una personal deriva ideológica desde su expulsión del PCE en los sesenta, había torpedeado repetidamente las intenciones de Llorens. Soñaba, inspirado por su admirado André Malraux²¹, con un *Guernica* acompañado de los *Fusilamientos del 3 de mayo* de Goya y *Las Lanzas* de Velázquez en el Salón de los Reinos del Palacio del Buen Retiro bajo la aurática tutela del Prado²². El relevo de Semprún en 1991, tras sus desavenencias con el vicepresidente Alfonso Guerra, y su sustitución por otro de los históricos expulsados del PCE, Jordi Solé Tura, iba a allanar definitivamente el camino del cuadro hacia su nueva sede.

19 José Álvarez Lopera se encargó poco tiempo después de desmontar tal pretendida conciliación evidenciando las fricciones y desencuentros a que dio lugar la presencia del arte de vanguardia en un Pabellón concebido como vehículo de propaganda. Ver José ÁLVAREZ LOPERA, «Arte para una guerra: la actividad artística en la España republicana durante la guerra civil», *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 3, nº 5, 1990, pp. 117-163.

20 Así se le confesaría Llorens a Selma Holo unos años más tarde. Ver, Selma HOLO, *Más allá del Prado*, Akal, Madrid, 2002, p. 53.

21 Ver Carlos FERNÁNDEZ PÉREZ, «El museo del Prado imaginario de Jorge Semprún», *De Arte*, nº 18, 2019, pp. 231-244.

22 Ver Patricia GARCÍA-MONTÓN, «Qué fue del Salón de los Reinos. Medio siglo de utopía», *Locus Amoenus*, nº 14, 2016, pp. 233-255.

El *Guernica* no iba a aparecer en el Reina Sofía, sin embargo, como el emblema de la República y de la lucha contra la dictadura, según se atesoraba en la imaginación de la militancia antifranquista, sino siguiendo el camino que se había comenzado a trazar en la exposición del 87. Una vez trasladado al Museo Nacional, el *Guernica* iba a absorber en el interior de su madeja simbólica el que hasta entonces había sido el cabo más ostensible de la narración de nuestra vanguardia y al que, cincuenta años después, apenas se aludía en voz baja dentro de los muros de la institución. Este no era otro que el «mito» del periodo republicano, «sin el cual toda comprensión de la recuperación del vanguardismo bajo la dictadura sería imposible», según habían enunciado los comisarios de la exposición de Venecia quince años antes²³.

32

La exhibición totémica de la obra de Picasso, enmarcada en la historia de las vanguardias y en la biografía artística de su famoso creador, según se mostraba en la segunda planta del Reina Sofía, daba por amortizada cualquier otra referencia a la violentamente truncada República española y al trauma del exilio. En la misma línea, el modernismo que guiaba el resto de la narración museológica redimía al arte expuesto en sus salas de tener que testimoniar el conflicto y el disenso de los que había emergido, haciendo correr su desarrollo en paralelo a la turbulenta historia de España y de Occidente sin apenas dar cuenta de ella. De esta guisa, el *Guernica* del Reina Sofía se ofrecía a la vez como insigne expresión artística del genio español y como universalizada denuncia del fascismo ante la mirada sobrecogida de los millones de potenciales turistas del renovado circuito global²⁴.

La adscripción definitiva de la obra al museo se produciría en marzo de 1995, cuando llevaba ya casi tres años en sus salas, a partir de un Real Decreto en el que se le asignaban de paso

23 Valeriano BOZAL y Tomás LLORENS, «Introducción», *España: vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976, p. xiv.

24 Jesús CARRILLO, «El *Guernica* en las ruinas del museo», *Visión Doble, revista de crítica e historia del arte*, diciembre de 2017.

al Reina Sofía todas las obras de propiedad estatal producidas a partir de un hito de gran potencia simbólica dentro de una noción canónica del arte. Este no era otro que el nacimiento del artista español de vanguardia por antonomasia y autor del *Guernica*: Pablo Ruiz Picasso. Garantizada su titularidad, a finales de ese mismo año José Guirao retiró la vitrina de protección que lo separaba de sus visitantes. Los destinos del *Guernica* y del Reina Sofía quedarían legal e ideológicamente unidos hasta el punto de ser inconcebible la existencia del último sin el primero.

Es sintomático que, desde su llegada al Reina Sofía, el *Guernica* solo fuera reclamado episódicamente por el nacionalismo vasco y por otra institución madrileña, el Museo del Prado, al que le costó abandonar el sueño de Semprún de juntar a Picasso con Velázquez y Goya en el Salón de los Reinos y, de ese modo, eclipsar en valor simbólico y en cifras de visitantes a su «recién llegado» rival²⁵. Nadie en nombre de la herencia republicana haría visible durante esos años su discrepancia respecto al modo en que el icono partisano había sido musealizado. La reinstitucionalización de la obra de Picasso en el Reina Sofía parecía colmar —y calmar— las aspiraciones de reparación de sucesivas generaciones de antifranquismo, tal como pretendía el régimen surgido de la Transición, a pesar de conservar miles de cadáveres enterrados en fosas comunes y cunetas. Cuando el pintor Antonio Saura alzó la voz en sus libelos «contra el *Guernica*» para denunciar la manipulación ideológica y mediática de la obra de Picasso desde su llegada a España, no lo hizo en nombre de su original dimensión política en defensa de la República, sino en el de la autonomía específica del arte²⁶. Más persistente sería la opción «revisionista», aunque caiga dentro de lo anecdótico, defendida por aquel personaje que en la puerta del museo se

25 El último intento tuvo lugar en 2010, durante la dirección de Miguel Zugaza. La por entonces ministra de cultura, Ángeles Álvarez Sinde, quiso zanjar la polémica desautorizando las pretensiones del Prado como meras especulaciones.

26 ANTONIO SAURA, *Contra el Guernica*, con prólogo de Félix de Azúa, Eds. de La Central, 2009.

ofrecía durante años a explicar «*el Picasso*» al incauto visitante por una módica ayuda económica. Esgrimía con argumentos tomados de la iconografía y de la historia del arte que el cuadro atesorado en el Reina Sofía nada tenía que ver con el bombardeo de Guernica ni con la defensa de la República española. Leído sin las lentes ideológicas de un poder que nuestro espontáneo comentarista consideraba espurio, «*el Picasso*» debía interpretarse como un personal homenaje del artista malagueño a los más ancestrales temas hispanos.

Siguiendo el ejemplo del Reina Sofía, las instituciones artísticas que se gestaron desde mediados de los 80 fueron investidas de la función de contener y transmitir en los diferentes territorios del Estado los valores de una sociedad democrática, a partir de las situaciones y agentes específicos que confluían en cada uno de ellos. Esta explícita misión ideológica, sin paragon en una Europa cuyos modelos sin embargo se pretendían imitar, debe entenderse desde la necesidad colectivamente sentida de encontrar atajos en el camino hacia la ansiada modernidad, pero también como resultado de los desplazamientos que tuvieron lugar en la contra-esfera pública antifranquista durante el así llamado proceso de Transición.

34

En la mencionada exposición *Vanguardia y realidad social: 1936-1976*, celebrada por invitación del presidente de la Bienal de Venecia, Carlo Ripa di Meana, en 1976, un grupo de artistas, críticos y teóricos contrarios al régimen se habían puesto en pie ante el mundo como un frente cultural dispuesto a tomar las riendas del arte español tras el fallecimiento del dictador. La invocación del fantasma del *Guernica* era fundamental para tales pretensiones²⁷. Su ausencia en Venecia, «por razones fáciles de imaginar», según Llorens comentara por entonces a Claude Picasso, justificaba la petición del préstamo de otra obra de

27 Ver la descripción del rol asignado al ausente *Guernica* en la exposición alojada en la Bienal de Venecia de 1976 en el relato de su diseño expositivo en Sergio RUBIRA, «Instalando la vanguardia», en *España: vanguardia artística y realidad social*, IVAM, Valencia, 2018, pp. 56-64.

significado político concomitante como era el *Monumento a los españoles muertos por Francia*²⁸, que, según Eduardo Arroyo, estaba en manos de la hija del pintor²⁹.

A pesar de múltiples desavenencias y desacuerdos, cuyos ecos se prolongaron hasta el año siguiente durante su exposición en la Fundación Miró de Barcelona, sus promotores compartían la voluntad de trazar un nuevo relato hegemónico³⁰. A pesar de las contradicciones de un arte que a menudo había colaborado con el régimen, pretendían proyectar una poderosa contranarración que desplazase a la sostenida internacionalmente por la España oficial desde los 50, anudando históricamente las vanguardias con la disidencia y la lucha antifranquista³¹. A pesar, por último, de las dudas que algunos de sus jóvenes comisarios, con Tomás Llorens y Valeriano Bozal a la cabeza, conservaran respecto a la capacidad emancipadora del arte dentro de un sistema capitalista, la exposición vinculaba el despliegue del arte de vanguardia a las aspiraciones de la sociedad española en su camino hacia la democracia. Por el camino, desplazaban el protagonismo de los críticos más veteranos, Aguilera Cerni y Moreno Galván, quienes quedaban como Moisés ante el río Jordán, excluidos de liderar el paso a la «tierra prometida» que parecía abrirse tras la muerte del dictador. La foto de familia del «comité de los 10» que aparecía en la portada del dossier dedicado a

28 Esta obra, finalmente donada por el estado francés a España en 1990, procedía del pago de los derechos de sucesión tras la muerte de Jacqueline, viuda de Picasso, en 1986.

29 Ver la carta enviada por Tomás Llorens a Claude Picasso el 21/05/1976, según se reproduce en el archivo web *Repensar Guernica*, <guernica.museoreinasofia.es/documento/carta-de-tomas-llorens-claude-picasso-en-el-contexto-de-la-bienal-de-venecia-de-1976>.

30 Para una revisión contemporánea de este hito, ver Paula BARREIRO LÓPEZ, «Vanguardia artística y realidad social: una batalla por el significado del arte moderno», *Arte y Transición*, Juan ALBARRÁN, ed., Brumaria, Madrid, 2018, pp. 518-544, así como el ya citado catálogo de la exposición *España Vanguardia Artística y Realidad Social 1936-1976*, IVAM, Valencia, 2018.

31 Ver, especialmente, Jorge Luis MARZO, *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia?: arte y poder en España desde 1950*, CENDEAC, Murcia, 2010.

la exposición por *Comunicación XXI* lucía el pie «cosa nostra», aludiendo irónicamente al pacto implícito de *omertà* que unía al grupo organizador en tan histórica misión y que, leído retrospectivamente, nos permite entender el devenir futuro del sistema del arte en España.

Solo cinco años después, en otoño de 1981, la ciudadanía hacía cola ante el Casón del Buen Retiro de Madrid para presentar sus respetos a un recién llegado *Guernica*, protegido por una urna visualmente análoga a las que empezaban a usarse en los procesos electorales, trazando un paralelismo inconsciente entre los ritos democráticos y los de la cívica y mansa apreciación del arte en la visita a las exposiciones. Lo que no lograran los comisarios de Venecia para su exposición lo había conseguido, pírricamente, la diplomacia del gobierno de la Unión de Centro Democrático en connivencia con el interés de Estados Unidos por apuntalar el régimen de su renovado aliado de la Europa occidental. El espaldarazo a la joven democracia era tanto más importante en cuanto que en febrero de ese mismo año había tenido lugar el fallido golpe de estado perpetrado por una facción de las fuerzas armadas y de la Guardia Civil. De hecho, los herederos de Picasso dudaron seriamente antes de dar su consentimiento definitivo al traslado³². Una vez en Madrid, el *Guernica* iba a observar, como dijimos, un «milagroso» proceso de transubstanciación a partir de la confluencia de los ritos del Estado y del sistema del arte. De ser bandera de la lucha contra el franquismo, se convertía en el emblema de la reconciliación de las dos Españas que pretendía encarnar el recién inaugurado «Régimen del 78», según se denominaría después. Para ello, se alzaba como «obra maestra» cuyo lugar por antonomasia era el museo —del Prado, en este caso— y cuya apreciación debía ser, consecuentemente, estética e histórico-artística³³. Dicha

36

32 Sobre el proceso de llegada del *Guernica* a España y sus precedentes en el franquismo ver, GENOVEVA TUSELL, *El Guernica recobrado: Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*, Cátedra, Madrid, 2017.

33 Ver Jesús CARRILLO, «Acords i desacords: notes per a d'altres hitòries de l'art contemporani de l'Estat espanyol (1976-2007)», *Eufòries, descensos i*

transformación era el signo más evidente del cambio de época y de la nueva España por venir.

Sublimado su significado político en valor cultural y artístico, su síntesis de vanguardismo formal e idiosincrasia hispana dotaba al nuevo régimen de un icono universalmente reconocible de modernidad que aportaba un adecuado contrapunto a la línea más luminosa marcada por la nueva campaña de Turespaña, «España: Todo bajo el sol», lanzada durante esos mismos años. Es sintomático que la imagen cedida a tal fin por Joan Miró en su lecho de muerte procedía, precisamente, de un homenaje a Picasso pintado en 1976. La folclórica «diferencia cultural» del *Spain is different*, proyectada una década antes desde el ministerio franquista de Información y turismo, venía actualizada por el ostensible vanguardismo de los dos artistas patrios, símbolos distintivos de la nueva España democrática. Ello se hacía sin alterar apenas la fórmula ingeniosa por el equipo de Fraga Iribarne que identificaba España con una entidad de naturaleza cultural dotada de valores tan singulares como universales, pero, como tal, ajena al conflicto³⁴. «*Spain is culture*» sigue siendo el lema utilizado por el gobierno para difundir la imagen de España tanto en el interior como en el extranjero³⁵.

Un año después de la llegada del *Guernica*, en su famoso discurso de investidura de noviembre de 1982, el presidente Felipe González daba un empujón definitivo a este proceso al otorgar explícitamente a la cultura un papel protagonista en la construcción de la España del futuro³⁶. Durante el corto lapso de

represes dissidents: l'art i la crítica dels darrers vint anys, Fundació Espais d'Art Contemporani, Girona 2007, pp. 19-39.

34 Ver Ana MORENO GARRIDO y Jorge VILLAVARDE, «De un sol a otro: turismo e imagen exterior española (1914-1984)», *Ayer*, nº114, 2019 (2), pp. 95-121.

35 Ver la web del Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España, *España es cultura/Spain is culture*, <españaesultura.es>.

36 Ver Kim BRADLEY, «The great socialist experiment: Spain's cultural policies towards the arts», *Art in America*, febrero de 1996, traducido al castellano como «El experimento socialista», *Brumaria* 2, 2002, pp. 249-267. Ver, también, Jorge Luis MARZO y Tere BADÍA, «Las políticas culturales en el Estado

tiempo que separa ambos acontecimientos abría sus puertas la feria internacional de arte ARCO, con amplio respaldo político e institucional, pasando a ser inmediatamente el hito más visible del incipiente sistema del arte contemporáneo español y marcando el lugar que el arte-mercancía había de tener en la cúspide de la pirámide de valores de nuestra joven democracia, moderna y capitalista³⁷.

En los apenas siete años que separan la exposición veneciana de la apertura de ARCO se produjo una drástica desactivación del compromiso político del arte, afilado en la lucha contra el régimen, y el inicio de un olvido sistemático que iba a proyectar su sombra durante toda una década. Ello ocurría atizado por un núcleo de críticos y artistas hastiados de la conspicua vinculación entre arte y partisanismo, que consideraban sofocante y anacrónica. La exposición 1980, comisariada para la galería Juana Mordó por Juan Manuel Bonet, Ángel González y Francisco Rivas, pretendía retratar modélicamente el espíritu de una generación deseosa de pasar página³⁸. Pero no fueron ellos los responsables únicos ni principales de esta despolitización de la escena artística. En la construcción de la nueva hegemonía, los «bonetistas», como despectivamente les llamaban, se encontraron de frente con quienes pretendían cimentar el nuevo sistema del arte español sobre premisas estética e institucionalmente más sólidas que las eclécticas afinidades del que consideraban un narcisista grupo generacional, tal como puede leerse en la demoledora crítica que Tomás Llorens hizo de la exposición y su propuesta comisarial³⁹. Mientras los jóvenes críticos y artistas

38

español», *Espais*, 2006, <soymenos.net>, donde se apuntan las continuidades con las políticas culturales del franquismo. Más recientemente, se actualizaría el análisis en Giulia QUAGGIO, *La cultura en Transición: reconciliación y política cultural en España (1976-1986)*, Alianza, Madrid, 2014.

37 Ver Alberto LÓPEZ CUENCA, «ARCO y la visión mediática del mercado del arte en la España de los ochenta», *Desacuerdos: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, v.I, 2004, pp. 83-109.

38 Exposición 1980, muestra colectiva comisariada por Juan Manuel BONET, Ángel GONZÁLEZ y FRANCISCO RIVAS, Galería Juana Mordó, Madrid, 1979.

39 Ver Tomás LLORENS, «El espejo de Petronio», *Batik* n°59, XI, 1979, pp. 6-9.



El museo ¿un proyecto inacabado?
Experiencias institucionales en
el Museo Reina Sofía (2007-2021)

de **Jesús Carrillo**

lanzamiento: 27/03/2023

PVP: 17,95 €

ISBN: 978-84-16227-53-2

200 pgs.

formato 13,5 x 21,5 con solapas, b/n
más información:

<http://laovejaroja.es/carrillo.htm>

¿Para qué sirve un museo?

Durante años multitud de activistas y gestores culturales han experimentado, también desde lo institucional, con las respuestas posibles a esa pregunta, explorando los límites del arte, su función política en sociedad y los condicionantes que impone ese particular marco que llamamos museo. Este ensayo nos ayudará a profundizar en la reflexión tomando como sujeto de estudio la práctica desarrollada en el Museo Reina Sofía durante el mandato de Manuel Borja-Villel. Durante algo más de una década se desarrollaron allí programas, proyectos y dispositivos de relación y negociación con comunidades y movimientos sociales que partían de un cuestionamiento crítico de los marcos institucionales. Se pretendía con ellos desbordar los lazos que vinculan al museo con la sociedad en la búsqueda de una profundización de sus fundamentos democráticos.

Aunque estos procesos son en buena medida una singularidad, casi una anomalía, dentro del marco del museo neoliberal que se impuso en España desde la década de los 90, sin embargo, como se narra aquí, tiene sus raíces en el rol que se otorgó al arte en el camino hacia la democracia desde el tardofranquismo, un rol que heredaron polémicamente tanto quienes lo desarrollaban como las instituciones, y que permanece en el imaginario social hasta el día de hoy. No se trata en absoluto de relatar un camino de éxito, sino de explorar, en un retrato polifónico y coral, contradicciones y tensiones en un proceso inacabado de aprendizaje que debería ayudarnos a repensar los marcos de convivencia y el rol que el arte y sus instituciones han de tener en la imaginación y el cuidado de nuestra vida en común.



BIC: JFC

ISBN: 978-84-16227-53-2

