

Un espacio de referencia
para debatir sobre el sentido
de la contemporaneidad
instalada en los museos
contemporáneos

Al disponerme a tomar algunas notas para este artículo, casualmente cayó en mis manos una carta ológrafa escrita el 14 de diciembre de 1979, dirigida a una joven artista pintora, Daria Esteva, hoy productora, en la que me refería por entonces a las ya claras evidencias del cuestionamiento de las vanguardias:

[...] Parece que nadie reivindica ya para sí la vanguardia. Ocorre que lo que importan ahora son los «mínimos». Yo diría que se ha generalizado, como un reflejo o instinto conservador. Un romanticismo ingenuo. Una recuperación de referentes culturales que nos tranquilicen y devuelvan un cierto sosiego. Hay como un temor no localizable cuando todo está estrechamente interrelacionado. Nada es ajeno aunque parezca alejado. La crisis del petróleo, el informe del Comité de Roma proponiendo una urgente interrupción del proceso e índice de crecimiento, las cada vez más extendidas tesis economistas. [...] [El] desenfrenado crecimiento y desequilibrio ecológico acelerado conducen a una psicosis catastrofista que propicia el crecimiento de una respuesta conservadora en las comunidades europeas, como bien reflejan las elecciones en estos últimos años.

Desde la moda hasta la literatura, donde la novela y la narración «coloquial» recuperan posiciones. El cine intenta centrarse en

parecerse cada vez más a sí mismo, y el oficio pasa a un primerísimo primer plano de importancia. La artesanía se convierte en protagonista. El «bien hacer» es exigido. El valor de cambio prevalece sobre el de uso. No basta con tener la idea y expresarla, es imprescindible también representarla. Tu radical inversión al hacer visible lo que no lo es. De trabajar a partir de los paisajes-infraestructuras. [...] Y tu coherente tenacidad en no moverte de un mundo «exterior» imaginario, onírico o mágico, muchas veces vacilante, torpe, ingenuo o simplemente intencionado. Tienes en la punta de los dedos un lenguaje concreto para conceptos y sensaciones abstractas. [...]

■ ■ ■

De hecho, deberíamos remontarnos al final de la Segunda Guerra Mundial, cuando el general De Gaulle forma el primer gobierno conservador de la República en la posguerra introduciendo un elemento significativo: la creación por primera vez de un Ministerio de Cultura; y, con el propósito de darle especial relevancia, nombra responsable y ministro a André Malraux con el objetivo de situar **«la cultura» por encima y al margen «del mercado», hasta el posterior gobierno socialista ya en los años ochenta, presidido por François Mitterrand, cuyo ministro de cultura Jack Lang anuncia, sorprendentemente, un giro copernicano al afirmar que «lo que es bueno para la economía es bueno para la cultura» y viceversa.**

De una política dirigida a los creadores se ha pasado a las empresas culturales bajo el subterfugio de que la política dirigida a los creadores acaba siendo dirigista e intervencionista, hecho que ha provocado que la política de los gobiernos en materia cultural se limite a la potenciación del hecho industrial de la cultura, la defensa de la identidad, la consolidación de la lengua, la conservación del patrimonio simbólico popular y arquitectónico, y deje **la creación en la periferia y a la intemperie.** En definitiva, las ayudas son para los resultados, cuando en lo que se debería invertir es en el proceso. Hoy el proceso es el resultado.

Justo el preámbulo de lo que se nos vino encima, un «o lo tomas o lo dejas». Si lo tomas, la periferia es el lugar para el disenso y la creatividad expansiva.

Al inicio de los ochenta se produjo un giro importante, especialmente en la Unión Europea y en Estados Unidos. Todas las ideas residuales de las vanguardias o amparadas bajo esta denominación fueron expulsadas, a la vez que se instalaba la necesidad de un pensamiento único, aquello políticamente correcto y artísticamente adecuado, obstaculizándose el paso a cualquier elemento que oliera a «deconstrucción». En este sentido y en un contexto más genérico, asistimos a un rápido y amplio proceso de desmantelamiento de las estructuras del pensamiento crítico practicado de forma notable en décadas anteriores. Se empieza a consolidar un *statu quo* designado por las leyes de la moda y del mercado que parece confirmar la prominencia de la *dictadura del mercado del espectáculo* de Guy Debord, que para el capitalismo avanzado es un instrumento perfecto.

Por si había dudas sobre las intenciones, sirvan de ejemplo la creación de la feria de arte contemporáneo ARCOmadrid, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla o la celebración de los Juegos Olímpicos en Barcelona 1992. Un auténtico aldabonazo a las propuestas radicales de las vanguardias históricas más significativas.

■ ■ ■

Para plantear la cuestión del arte conviene situarse en el cruce entre los siglos XIX y XX, cuando se desencadena una reacción radical sin precedentes en el campo cultural, intelectual y artístico: un hormiguero de manifiestos dentro del campo del arte, del pensamiento poético y filosófico. Personalmente me inclino por los movimientos que cuestionan radicalmente la sacralización, el valor de cambio del arte. Cualquier objeto cotidiano puede asumir su materialidad efímera y ocupar el espacio artístico como un valor de uso.

Provocativos, sin maquillaje y agresivos contra los hábitos, costumbres, normas y convenciones impuestas por la concepción romántica e interesada del arte de las clases dominantes, estos movimientos seguramente marcan el momento procesal del paso del modernismo a la posmodernidad. El cuestionamiento definitivo de la plenitud del pasado. La existencia de una ciencia de la historia en el sentido moderno de este término, que Heidegger definió como la ciencia que explora y administra el pasado en beneficio del presente.

Los lenguajes son esencialmente para pensar, nos permiten entender y entendernos a nosotros y al mundo. El arte es todo aquello que podemos llegar a sentir o intuir de una forma abstracta, utilizando paradojas, metáforas y alegorías para avanzar y abrir áreas de conocimiento tanto en el arte como en la ciencia y la política.

Las metáforas no son solo un recurso de la imaginación poética y de las formas retóricas para simplificar la complejidad de la realidad con una imagen comprensiva que cae en el reduccionismo, sino un relato con imágenes y metáforas potentes que hacen el discurso político inteligible y creíble, capaz de obtener el apoyo de la ciudadanía. Metáforas formuladas tanto en la comunicación coloquial como –y muy especialmente– en el pensamiento.

Si hablamos de arte, hablemos sin prejuicios ni compartimentos estancos; hablemos receptivos a todo aquello que no está previsto, y siempre atentos al azar.

■ ■ ■

Precisamente, y por andar entre azares e imprevistos, unos años antes, en 1960-1961, y a raíz de mi presencia en Cannes invitado por el Comité de Selección del Festival para participar en la presentación de mi primera producción, *Los golfos* de Carlos Saura, se produjo un hecho extraordinario cuando lo imprevisto y el azar se conjuraron para darnos de bruces con Luis Buñuel en el hall del hotel nada más llegar. Son sobradamente conocidas las consecuencias de este encuentro

fortuito. Fui el productor de *Viridiana*, y al año siguiente, en 1961, logramos la Palma de Oro a la mejor película. Y lo mejor, produjo un escándalo mediático que puso al Régimen patas arriba cuando les cayó encima la condena por haber autorizado semejante engendro difamatorio y sacrilego, según el editorial del periódico oficial del Vaticano *L'Osservatore Romano*. Otro intento fallido de manipulación de la figura de Luis Buñuel por parte de la Dictadura. La película fue declarada inexistente, le negaron su identidad española, junto con una amenaza implícita de excomuniación, que por cierto aún estoy esperando. Otro intento del Régimen para tapar sus vergüenzas.

En esta línea, las iniciativas del Opus Dei significaron un intento de mejorar la imagen del Régimen en un contexto de tímidos avances en política cultural y económica. A tal fin, en 1968 montaron en Barcelona una exposición de Joan Miró con el propósito de instrumentalizar el nombre del pintor, organizando una primera exposición con carácter oficial. En el último momento se inauguró sin la presencia de Miró que, aun estando en Barcelona, se negó a ir. Hay que recordar que en 1927 Joan Miró proclamó cuáles eran sus intenciones: «Quiero asesinar la pintura.» En 1975 explica por qué: «Los cuadros los quemo por motivos plásticos y de oficio, cosa que produce un hermoso resultado; [...] y también para contestar “mierda” a todos los que dicen que esos cuadros valen una fortuna. Yo los quemo.»

Un año después, en 1969, el Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya i Balears, a propuesta de un grupo de jóvenes arquitectos, se planteó dar una respuesta contundente a la exposición oficial, denunciando la manipulación del nombre del pintor, que en esta ocasión dio todo su apoyo y colaboración al proyecto. Formé parte de la Comisión Interdisciplinar, de la que recibí el encargo de rodar tres cortometrajes para proyectar durante la exposición. Miró propuso pintar las cristaleras de la planta baja del edificio del Col·legi d'Arquitectes, como reclamo de la propia exposición. Uno de los encargos consistía en rodar un documental de la pintada del mural. Mi respuesta inmediata fue que no me interesaba rodar un documental, sinceramente, habría otros que podían hacerlo mejor que yo. A las pocas horas llamé para

proponer el rodaje de la pintada del mural con la condición de que el día de la clausura de la exposición rodaríamos también su destrucción de la mano del propio Joan Miró. Solo de esta forma tendría sentido rodar la acción de la pintada. Quería incidir en la importancia del proceso y el carácter efímero de la acción. Se organizó un cierto revuelo sobre si era oportuno, tanto política como artísticamente, destruir una obra de alguien como Miró. Finalmente asumí proponérselo directamente y me dirigí al Hotel Colón con la idea para realizar la acción. Joan Miró la aceptó inmediatamente con entusiasmo, en absoluta sintonía y complicidad. Así pues, nos pusimos a trabajar desde el cruce de miradas entre un pintor y un cineasta.

Miró fue contundente cuando recordaba los hechos: «Era necesario hacerlo así.» Fueron momentos excepcionales de conexión entre los dos, en la radicalidad subversiva que conectaba con las dinámicas del arte conceptual de aquellos años.

• • •

La madrugada del 28 de abril, Miró apareció con un guardapolvo de uso habitual en las droguerías, una escoba en una mano y una brocha gorda en la otra, para pintar los cuarenta y cuatro metros de cristaleras de la sede del Col·legi d'Arquitectes.

Dos meses después, un mediodía de finales de junio, con el propio Miró espátula en mano, iniciamos la operación para borrar el mural. Todo hay que decirlo, contamos con la inestimable ayuda del equipo de mantenimiento y limpieza que culminó la tarea con profesionalidad y competencia sin dejar ni rastro del mural.

Llegados a este punto del relato, es inevitable citar a Miró cuando dice «necesitar trabajar muy lentamente con la dignidad profesional de un viejo obrero». Solo así, afirma: «conseguiré la belleza y una consistencia de la materia».

Por otra parte, yo tenía muy clara la singularidad de la aportación de los artesanos cuando ocupan un espacio intransferible en el proceso de concreción para la materialidad estética de la idea original del artista. De ahí que en las dos películas *Miró tapiz* y *Miró la forja*, de 1974, la presencia de Miró habría carecido de sentido.

En este breve recorrido, e inducido por el factor sorpresa de los *imprevisibles*, no puedo dejar de lado una de estas películas, *Miró tapiz*, en la que asistimos a la construcción de un tapiz, dirigida por el artesano Josep Royo, en un taller acondicionado a propósito en Tarragona, y diseñado por Miró. En la elaboración intervinieron cinco personas durante ocho meses y se utilizaron 1.200 kilos de lana y otros 600 para la urdimbre. Su peso total era de 3.500 kilos y medía 6 metros de ancho por 11 de largo. Su destino, el vestíbulo de la torre norte del World Trade Center de Nueva York, donde el 11 de septiembre de 2001 quedó sepultado bajo las toneladas de escombros a las que quedaron reducidas las torres tras el brutal ataque, con el dramático balance de miles de víctimas mortales.

El mural y el tapiz hoy son dos películas.

■ ■ ■

Manuel Borja-Villel, director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, me propuso hacer otra retrospectiva de mis películas para abrir un debate en torno a las funciones de los museos de arte contemporáneo y la necesidad de articular su razón de ser, con propuestas serias de acogida a las corrientes y movimientos sociales más sensibles y dinámicos en línea con los cambios históricos. La verdad es que, estando de acuerdo con su planteamiento, no vi clara la necesidad de la retrospectiva ante la cuestión de fondo de la dimensión política de la cultura.

Se trataría de darle la vuelta a su propuesta para abordar el tema a partir de la propia ubicación y presencia del Museo Reina Sofía como referencia icónica de los museos nacionales de Estado. Con la singu-

laridad de un edificio fruto de la fusión entre dos intrusos, el Hospital Sabatini (siglo xvii) y la estructura transparente propia de las multinacionales, centros o áreas de servicio polivalentes de Nouvel (2005), para ofrecer un espacio en común. Imaginémoslo vacío y preguntémoslo para qué puede servir y cuál es su uso en el ámbito cultural de lo público. El resultado: en diciembre de 2015 se proyectó en el auditorio del Museo Reina Sofía

Informe general II. El nuevo rapto de Europa.

Durante el largo periodo de gestación y rodaje fue determinante el hecho de que el Museo Reina Sofía y el MACBA formaran parte de L'Internationale, una plataforma compuesta por seis museos europeos y cuatro instituciones asociadas, en el marco del proyecto *Los usos del arte*, imprescindible para ampliar el espacio y los contenidos de la película durante el transcurso del foro *El nuevo rapto de Europa: deuda, guerra, revoluciones democráticas*. Un nuevo internacionalismo artístico, no jerárquico y descentralizado, que se fundamenta en el valor de la diferencia y el intercambio horizontal entre una constelación de agentes culturales localmente arraigados y globalmente conectados, conscientes de las modificaciones del sistema y el fin de las esferas públicas tradicionales. *El nuevo rapto de Europa* apela a la emergencia de actores novedosos surgidos de la inteligencia colectiva y de la transformación del museo y de las instituciones culturales y su reconocimiento.

En la época en la que se instrumentaliza el territorio de la cultura que la convierte en ornamental y la de la política que se convierte en instrumental al servicio de la economía financiera.

Paul Krugman describe muy bien la relación y el papel de los dos economistas de más prestigio en aquel periodo, John Maynard Keynes y Milton Friedman. Keynes, publicó su *Teoría general de la ocupación, el interés y el dinero* en 1936 cuando la ciencia económica en el mundo anglosajón estaba completamente dominada por la ortodoxia del libre mercado. De hecho, Keynes vino para salvar el capitalismo, no

para enterrarlo, al afirmar que no se podía esperar que los mercados libres proporcionaran empleo. Significó una gran reforma de pensamiento económico. Milton Friedman, desde su radical ortodoxia, supo detectar los puntos débiles del keynesianismo, con lo que adquirió una gran influencia.

Pero fue un tercero el que llegó a Washington de la mano de Margaret Thatcher: *Los fundamentos de la libertad* de Friedrich Hayek, que fue esgrimido ante Ronald Reagan como el proyecto más contundente para los conservadores, y se convirtió de inmediato en un auténtico manual radical y rompedor en las manos de los *neocons* más recalcitrantes, que redujeron las instituciones democráticas a la mínima expresión y deshumanizaron la humanidad.

Ronald Reagan y Margaret Thatcher no fueron los ideólogos, pero, durante el Consenso de Washington, formalizaron con entusiasmo lo que ya se inició en la década de los setenta: la brutal desregulación de la economía financiera en detrimento de la democracia como el verdadero obstáculo para el crecimiento de un capitalismo salvaje y devastador, siguiendo a raja tabla las normas del código Hayek.

Así que les propongo una lectura lenta y detenida del artículo de George Monbiot publicado en el diario *The Guardian* el 14 de noviembre de 2016, titulado «Neoliberalism: the deep story that lies beneath Donald Trump's triumph». En su versión en español publicada en eldiario.es:

La victoria de Donald Trump empezó a gestarse en el Reino Unido en 1975. En un encuentro que tuvo lugar pocos meses después de que Margaret Thatcher se convirtiera en la líder del Partido Conservador, uno de sus colegas, o eso es lo que cuenta la leyenda, intentaba explicar los valores que conforman la esencia del conservadurismo. Thatcher abrió su bolso, sacó un libro muy manoseado y lo tiró encima de la mesa. «Esto es en lo que creemos», dijo. Así empezó una revolución política que transformó el mundo.

El libro en cuestión no era otro que *Los fundamentos de la libertad*, de Frederick Hayek. Su publicación en 1960 propició que una ideología que era honesta, aunque también extrema, se convirtiera en un absoluto fraude. A este nuevo pensamiento se le llamó neoliberalismo y consideraba que la competición es el elemento que define las relaciones humanas. El libre mercado propiciaba una jerarquía natural de ganadores y perdedores. [...] Todo lo que frenara este proceso, como por ejemplo, impuestos demasiado elevados, regulaciones o la actividad en los sindicatos, era contraproducente.

[...] Mientras Hayek escribía los últimos capítulos de *Los fundamentos de la libertad*, los multimillonarios daban generosas cantidades de dinero a la red de lobistas y pensadores que él había creado, ya que se percataron de que esta doctrina les permitía **defenderse de la democracia**. Parece ser que no todos los elementos del programa neoliberal beneficiaban sus intereses. Allí estaba Hayek para solucionarlo.

El libro arranca con la descripción más limitada de la noción de libertad: la ausencia de coerción. Rechaza nociones como la libertad política, los derechos universales, la igualdad de todos los seres humanos y la distribución de riqueza por considerar que restringen las acciones de los ricos y poderosos y vulneran la ausencia de coerción que él propugna.

La democracia, en cambio, no es un valor absoluto o final, [...] es necesario evitar que la mayoría decida por su cuenta el rumbo político o social.

[...] Todo lo que es beneficioso y útil tiene su origen en la **desigualdad**.

[...] A nadie medianamente informado debería sorprenderle el hecho de que Hayek fuera distinguido con el premio Nobel de Economía.

[...] Hayek intentó explicarnos cómo somos. Se equivocó. Y el primer paso para deshacer este entuerto es reivindicar nuestra humanidad.

Hasta aquí George Monbiot del *The Guardian*.

■ ■ ■

La afirmación de unos lazos europeos, aunque sean débiles, del orden de las actitudes, del tipo de relación con el pensamiento y con la creación, es muy importante para poder seguir avanzando en la configuración de **un verdadero *demos* europeo**. Es decir, la Europa política no será verosímil sin un espacio pluricultural europeo, que ponga en contacto la diversidad cultural del continente.

Pere Portabella es director de cine, guionista, productor y político. Fue elegido senador en las primeras elecciones democráticas después de la dictadura y fue miembro de la Comisión para la redacción de la actual Constitución Española. Como cineasta ha mantenido una destacada presencia en el ámbito del séptimo arte español en los últimos cincuenta años. Preside la Fundación Alternativas desde 2001.