

Tomás Ruiz-Rivas*

⇒ Teoría del desplazamiento. Ensayo sobre los discursos hegemónicos en el sistema artístico español

1. ARCO a modo de introducción

Este año, 2006, la feria de arte contemporáneo de Madrid ARCO celebró su 25º aniversario con un baño de triunfalismo y autosatisfacción. La que fue su directora durante dos décadas, Rosina Gómez Baeza, ofreció un balance en el que la enumeración de logros era interminable, y acabó por afirmar que ARCO ha llegado a ser el centro de gravedad del arte español. ARCO, según hemos oído insistentemente en ruedas de prensa, declaraciones y actos sociales, ha pasado de las 90 galerías de su primera edición en 1982, a casi 300 en las últimas ediciones y de 25.000 visitantes a 200.000, ha promovido el coleccionismo, el mecenazgo y diversas (y suponemos que acertadas) políticas culturales. También ha democratizado el arte más vanguardista, ha impulsado la creación, ha canalizado el debate teórico, etc.

Este éxito arrollador choca con la penuria de nuestra creación artística: la presencia de artistas españoles en los circuitos internacionales es inapreciable, y es excepcional que se les invite a las principales exposiciones. Es más: los que tienen visibilidad internacional o bien han desarrollado su carrera en otro país, como Santiago Sierra en México, o bien carecen de esa visibilidad dentro de España, como el cineasta Pere Portabella, cuyo trabajo fue incluido en la última Documenta.

La falta no sólo de autocrítica, sino de crítica por parte de los demás agentes culturales, los que podrían ser *antagonistas*, es lo que se suele llamar un “clamoroso silencio”. Porque ARCO, además de llegar a ser el centro de gravedad del arte español, se ha transformado en un tumor, cuyo crecimiento caótico y desmesurado está causando profundos daños a los tejidos y órganos que constituyen nuestro sistema artístico. En los últimos años ha habido algunas voces disidentes del tono triunfal que rodea cada edición de la feria. Alberto López Cuenca, en la *Revista de Occidente*, ha hecho notar la contradicción interna de ARCO:

* *Curador independiente y artista; fundador (en 1993) y director del Ojo Atómico, Antimuseo de Arte Contemporáneo. Dirigió los Festivales Internacionales de Performance de Madrid en 1991, 1992 y 1993. Entre 1997 y 2000 vivió en México, donde desarrolló diversos proyectos en colaboración con la Panadería y Santiago Sierra. Colabora habitualmente con revistas de arte mexicanas y españolas. Como artista trabaja sobre la identidad española y la memoria de la dictadura. Contacto: tomas@ojoatomico.com.*

Desde su primera entrega lo sorprendente han sido las *razzias* de escolares y el deambular de mamás y papás con carritos de bebés y las visitas familiares. Sin embargo ARCO *no* está concebido como un evento cultural, sino como una feria comercial, cuyo objetivo es favorecer la compra/venta de arte. La conclusión es que la gran repercusión mediática de este modo de entender el arte, sumada a la carencia de una tradición que favoreciera el coleccionismo en España, han generado una situación paradójica: una feria de arte con pretensiones comerciales subsiste fundamentalmente como espectáculo cultural (2004: 32).

La contradicción, por no decir el engaño, es obvia: el público acude masivamente a consumir arte como espectador, es decir, la gran mayoría de los 200.000 visitantes de ARCO va a la feria para enterarse de “lo que se hace” en el arte internacional, pero lo que encuentra es “lo que se puede vender” en España. Y se trata desde luego de dos realidades distintas, que sólo intersectan en algunos puntos. Quizás lo incierto del futuro de la feria tras la jubilación de Rosina Gómez Baeza ha acallado las voces críticas, porque las cosas siempre pueden ser peores, pero lo cierto es que se trata de una situación tan descabellada como si decenas de miles de personas acudiesen a un congreso médico para encontrar alivio a sus dolencias.

Para entender el éxito mediático y de público de la feria hay que recordar que se trata de la primera institución artística *moderna* que ha habido en España. En 1982, año en que el PSOE gana las elecciones, su única competencia era el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), un extraño museo ubicado en la Ciudad Universitaria, dotado con una colección pobre y localista y sin nada que se pueda parecer a un programa de exposiciones internacional. ARCO fue la primera muestra internacional de arte contemporáneo que se institucionalizó en Madrid. El Reina Sofía empezó a funcionar como centro de exposiciones en el 86, y no se convirtió en museo hasta el 88. Es decir, la *movida* transcurrió en una ciudad desprovista de instituciones artísticas, donde toda la oferta de arte estaba en manos de dos fundaciones bancarias, la March, orientada a la vanguardia histórica, y La Caixa, que pronto se convirtió en un lugar de referencia, aunque a todas luces insuficiente. En aquella ciudad aislada culturalmente de la Europa a la que nos estábamos reincorporando, el espacio del arte actual fue ocupado, o mejor dicho generado, por ARCO. No es casual que esto ocurriese precisamente en los ochenta, bajo el influjo de la revolución neoliberal de Reagan y Thatcher, y es un factor que ha contribuido decisivamente a imponer una visión comercial del arte, como mercado de bienes suntuarios, arrinconando las manifestaciones que pueden entablar otro tipo de diálogos con la sociedad. La influencia es tan fuerte que al cabo de los años se deja notar hasta en los formatos de trabajo de los artistas jóvenes, escalados convenientemente al reducido espacio de un stand.

ARCO y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía son perfectos casos de estudio para iniciar un análisis de las disfunciones del sistema artístico español, pero antes de profundizar en éstos y otros fenómenos, creo necesario repasar varias cuestiones de fondo y proponer una metodología y un vocabulario adecuados.

2. Nota metodológica

Tradicionalmente al analizar la creación artística se ha atendido sólo al acto subjetivo de concepción de la imagen, incluido el proceso físico de pintar, modelar o esculpir, por el que el artista da forma a su idea haciendo uso de determinadas capacidades técnicas,

pero sobre todo de una forma de talento no racional, y no transmisible, que se considera aún hoy una de las cualidades específicas del creador. Sin embargo, la creación artística debe ser considerada un proceso social, en el que hay, como en todo proceso de trabajo, tres momentos: producción, distribución y consumo.

En la producción no sólo entra el acto subjetivo del artista y la manufactura de la obra, cada vez más irrelevante en términos estéticos, sino que concurren multitud de fuerzas productivas de la sociedad: desde los fabricantes de la materia prima y máquinas que usa el artista o los técnicos que contrata para diferentes labores, hasta la multitud de artistas no reconocidos que forman la base social necesaria para legitimar individualidades geniales.

La distribución es la parte del sistema artístico que más nos interesa comprender para los fines de este ensayo. Se trata, ante todo, del proceso de legitimación de la obra de arte y tiene una estructura específica, que ha permitido que las artes visuales acaben por representar la fuerza innovadora de la sociedad capitalista. La distribución se basa en el par mercado-institución, galería-museo, una estructura contradictoria, pero que sublima muchas de las duplas antagónicas del capitalismo, entre otras la relación entre la esfera pública, el museo, y el ámbito de lo privado, la galería.

En consecuencia el arte contemporáneo no va a depender sólo de unas hipotéticas leyes de mercado, sino también de decisiones políticas que se materializan a través de redes institucionales y la aplicación de políticas culturales:

En realidad, los distribuidores, que son el Estado y los medios masivos, determinan el curso social de la obra de arte, pues la socialización de ésta es un proceso a cargo de la distribución. Sí, de la distribución de las justificaciones que van creando las instituciones oficiales para inculcarlas en los consumidores, al mismo tiempo que prestigian y difunden los cambios artísticos que favorecen al Estado. En la distribución es cuando el Estado trasmuta la obra de arte en un instrumento de represión o persuasión ideológica (Acha 1984: 7-8).

Dentro de la distribución también es esencial el papel de la crítica. Más allá de la anécdota de la reseña de exposiciones y su influencia comercial, los problemas de legibilidad de la obra de arte contemporánea, provenientes, por ejemplo, de la tensión entre significado y significante, se resuelven situando la obra en un marco discursivo, en un espacio lingüístico. La creación de este espacio, del discurso artístico, es un elemento clave del proceso de socialización.

Por último debemos considerar parte de la distribución la enseñanza del arte en todos sus niveles, porque mediante ella la mirada del espectador o consumidor es educada para discernir y apreciar el objeto artístico. Este discernimiento no es una operación sencilla, ya que no estamos hablando del disfrute de supuestas cualidades formales, de una belleza universal, sino de la identificación correcta de discursos culturales.

El consumo es el momento en que se produce el significado de la obra de arte. El consumidor, como sujeto, establece la relación con la obra, el objeto. Esta relación está mediada por el sistema de distribución, en el sentido de que éste predispone determinadas lecturas, y su articulación es quizás el auténtico campo de batalla del arte actual. Los "ready made" de Duchamp explican mejor que cualquier teoría la naturaleza productiva del consumo. La obra de arte adquiere un sentido, se completa, podríamos decir, en el momento en que alguien es capaz de identificarla como tal y de situarla correctamente en el espacio discursivo que hemos señalado al hablar de la crítica.

3. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS)

La “calidad” de la creación artística de un país no va a depender por tanto de la abundancia de buenos artistas, de genios surgidos por generación espontánea, sino de la existencia de un sistema artístico bien desarrollado y articulado en todas y cada una de sus partes. “Calidad” es un término muy discutible cuando se habla de arte, y lo que hacen los distribuidores es, precisamente, determinar en qué consiste esa calidad. Pero en un estudio profundo de las manifestaciones artísticas de una sociedad se pueden defender posturas relativas al criterio de la calidad, estableciendo relaciones con el *mainstream* internacional y sus antagonistas, con el devenir de otras disciplinas y sobre todo analizando la coherencia entre producción artística y sociedad.

En el caso de España las disfunciones de los diversos elementos u órganos del sistema artístico son casi innumerables. Por regla general el análisis de las políticas culturales relacionadas con el arte contemporáneo toma como punto de partida los años cincuenta, con el lanzamiento internacional de una generación de artistas modernos, los expresionistas abstractos, organizados en grupos (El Paso, Dau al Set, Grupo 57) y promovidos por Luis González Robles, comisario de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Cultura. En este momento, y debido a las necesidades propagandísticas del régimen del general Franco, se van a restablecer dos premisas con largo pasado, aunque se podría hablar de dos compulsiones, presentes en las políticas culturales hasta hoy: por una parte la universalidad de lo español, un tropo que permite tender un puente entre un pasado glorioso, el Imperio, y un presente prometedor, salvando la degradación social, cultural y política de España en el periodo intermedio. Por otra parte, la modernidad de nuestra producción artística, entendida como un “ya hemos llegado” y que representa la definitiva superación del aislamiento histórico español. La tensión entre estas dos pulsiones, justificar un pasado difícil de digerir por un lado e (re)integrarse en la modernidad o postmodernidad occidental por el otro, no parece haberse reducido un ápice 30 años después de la muerte del dictador.

El Reina Sofía desciende directamente del comisariado de exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes que en los cincuenta y sesenta ejerció el citado González Robles, y que en los ochenta estaba a cargo de Carmen Giménez. Esto explica que originalmente fuera sólo “Centro de Exposiciones”. Es decir, una institución volcada a la creación actual. Pero al poco tiempo se añade “Museo Nacional” al nombre, y se trasladan allí los fondos del MEAC. Por razones de espacio no voy a entrar en detalles sobre la evolución del Reina Sofía. Creo que en la actualidad hay que atender a dos momentos clave: el mandato de María Corral, sobre todo la exposición “Cocido y Crudo”, y el proyecto museológico publicado por la actual dirección en junio de 2005.

María Corral asumió la dirección del MNCARS en 1991, tras 10 años al frente de la sede madrileña de la Fundación La Caixa, donde llevó a cabo un programa inédito en Madrid por su calidad y actualidad. Su objetivo era transformar el Reina en “un museo vivo”, un centro de arte capaz de dinamizar el arte español, asumiendo la función de espacio de creación y de experimentación, por encima de los cometidos tradicionales de los museos, que son la historización de la producción artística y la conservación de la obra. Hasta hoy, ningún crítico ha estudiado el fenómeno que se desencadenó en torno a “Cocido y Crudo”, la exposición insignia del proyecto museológico de María Corral, como un punto de inflexión en la historia del arte español. En una mesa redonda en la misma 25^a

edición de ARCO que ha servido de introducción a este texto, Ana María Guasch reconocía, frente a Dan Cameron, que en aquel momento ninguno supo entender el significado de la exposición. Pero en general hay un silencio espeso en torno a este tema.

“Cocido y Crudo” fue una muestra curada por el neoyorquino Dan Cameron, quien reunió a cincuenta artistas de veinte países diferentes, algunos muy jóvenes y casi ninguno de los cuales trabajaban en soportes tradicionales: “el intercambio entre múltiples posiciones culturales era, de hecho, el tema primario de esta exposición” (Cameron 1994: 46). La exposición se situaba además entre dos referencias clave, una internacional y otra local. Una fue la muestra “Les magiciens de la terre”, inaugurada en París en 1989, que en palabras del propio Dan Cameron

fue una bomba arrojada en la plaza mayor de la comunidad artística internacional. Proponía definir algo denominado arte “global”, desde una óptica comisarial que pretendía explorar una constelación pancultural en la que el arte occidental más “avanzado” se contrastaba con obras de artistas activos en sociedades definidas por occidente en términos de su “otredad” (1994: 44).

La otra referencia era la Expo universal de 1992, en el Quinto Centenario del Descubrimiento de América, en la que la primera compulsión, la imperial, reaparecía con toda su fuerza: redefiniendo la “otredad” de los territorios conquistados, como forma de superar el complejo de “otredad” de la sociedad española respecto al mundo occidental.

“Cocido y Crudo” fue despedazada por todos y cada uno de los agentes culturales españoles, a pesar de que hoy en día para muchos profesionales del arte es la mejor exposición que se ha montado en el Reina Sofía. El tono de las críticas va desde la superioridad compasiva de Francisco Calvo Serraller (1994) en *El País* o de Rosa Olivares (1995) en *Lápiz* –“El engaño está servido desde el mismo momento en que no se puede juzgar una exposición de arte con criterios artísticos, sino políticos o socioculturales”, escribe Olivares, para acabar afirmando que: “El problema es que aquí hay muy poca obra de arte” (Olivares 1995)– hasta el insulto abierto, como es el caso de Ricardo Marcos Barnatán, de *El Mundo*, en un recuadro titulado “El gran disparate”:

Una de las razones que justifican ampliamente el cese de María Corral es la de haber propiciado y alentado y sobre todo pagado exposiciones como ésta. Un disparate millonario [...] El asalto perpetrado por 55 presuntos artistas de veinte países distintos de todos los continentes a la cuarta planta del museo es digno de un festival de colores unidos de Benetton (1994: 76).

Y en un tono no mucho más amable se expresaron Fernando Castro Flórez y José Jiménez en *Diario 16*, Pablo Jiménez en el *ABC de las Artes*, o los editoriales de las revistas *El Punto de las Artes* y *Época*, como podemos leer en esa pequeña historia local de la infamia que es el dossier de prensa de la exposición guardado en la biblioteca del Reina Sofía.

Además de las cuestiones más obvias: era un curador muy joven al que se había encargado una exposición de alto presupuesto, María Corral había sido violentamente expulsada de la dirección del Reina Sofía meses antes de la inauguración, la presencia de artistas españoles era escasa... Además de estas cuestiones, Cameron sin querer se había colocado en el punto más tenso del arco que hay entre la compulsión imperial y la moderna. Sin saberlo había enfrentado a la sociedad española a su “otredad”, un tema tabú, ya

que el mensaje político más importante, entonces y ahora, es la superación de esa diferencia, la re-incorporación a Europa. Pensar en nuestra “otredad” supone revisar los mitos de la Transición y llegar quizás a conclusiones muy dolorosas, y desde luego preocupantes para muchos estamentos del poder político y económico español. Nos explica Cameron en otro párrafo:

Una de las funciones más importantes del título *Cocido y Crudo* estriba en que nos permite trasladar el foco, del hecho de que el país de origen, el sexo, la raza, los lazos étnicos o las preferencias sexuales del artista sean centrales en el significado de su obra, a la idea de que el arte interesante siempre consigue ser local y universal a la vez (1994: 47).

Pero local y universal en España no pueden llegar a ser términos complementarios, son antitéticos:

[...] el imaginario simbólico del pueblo español establece sin vacilación la realidad de la muerte del dictador como fin y principio de dos paradigmas históricos encontrados: uno, de carácter no moderno, no industrializado, no secularizado, al que pertenecía la dictadura, y en relación con ella toda la tradición nacional-católica-imperial española. Y otro que sería entendido como la modernidad jurídico-estatal secular del occidente industrializado [...] (Vilarós 2005: 33-34).

En otro texto, hace años, comentaba yo que las comunidades autónomas históricas habían solucionado el problema “extrañándose” de lo español. El arte vasco es el ejemplo más logrado, aunque dudo que a largo plazo se pueda mantener esta estrategia. El arte gallego sólo extrajo contenidos de ese tipo de extrañamiento durante los ochenta, agotando el recurso en una generación. Pero para el artista español el objetivo ha sido la internacionalización de su discurso, la reafirmación de su pertenencia a lo moderno-secular-occidental, que con frecuencia las instituciones combinan, mediante piruetas conceptuales incomprensibles, con la mentada universalidad del imperio. Jorge Luis Marzo ha expresado esta paradoja con gran precisión:

La dimensión cultural española es de carácter universal. Esta premisa ha definido nuestra idiosincrasia creativa desde los tiempos imperiales. Y no sólo creativa, sino que nuestra propia “circunstancia” nacional, por recurrir a una terminología orteguiana (apropiada, dado el caso), se dirime en la constante y trágica superación de una paradoja: ¿cómo pudo España alumbrar el mundo con sus letras, con sus armas, con sus barcos, cuando la sociedad española ha vivido y sobrevivido durante siglos en un estado de permanente catástrofe? ¿Cómo erradicar esa perenne perplejidad que ha asolado a políticos, intelectuales y artistas? La interiorización de esa contradicción ha acabado siempre adoptando la misma vía: resolviéndose en la internacionalización (2005: 70).

“Cocido y Crudo” puso a la comunidad artística española en una encrucijada, y provocó una explosión irracional de rabia, un rechazo visceral al tipo de planteamientos y análisis que su digestión exigía. Si la exposición estaba destinada a impulsar la renovación de los lenguajes artísticos españoles y la normalización de un panorama sin duda anómalo, el resultado fue el contrario, y se acentuaron las taras que han impedido hasta ahora un desarrollo normal de la creatividad que, en algún sitio oculto, ha de tener nuestra sociedad.

Durante los dos mandatos de Aznar el Reina Sofía languidece, primero con un director de compromiso y todo terreno, José Guirao, heredado de la crisis entre Carmen Alborch y María Corral y que contra todo pronóstico se mantiene en el cargo durante cuatro años más, y luego con una de las figuras más tristes que han pasado por el museo, Juan Manuel Bonet, quien asume la titánica tarea, condenada al fracaso, de recuperar el *otro* arte del periodo franquista, el arte no-moderno, como vía para una legitimación cultural de la dictadura. Pero los fantasmas despertados por “Cocido y Crudo” en 1995 reaparecen diez años después en el proyecto museológico de la nueva dirección, correspondiente al gobierno de Rodríguez Zapatero.

El texto, que es anónimo y ya ha sido eliminado de la web del museo, parece más propio de 1945 que de 2005, y resuelve la contradicción interna de la sociedad española negando, simple y llanamente, la modernidad. Las reacciones del mundo del arte no se hicieron esperar: “Todo el nuevo plan museológico del Reina se ha construido con un discurso sibilino, que desautoriza por un lado el gran relato de la historia del arte del s. XX y, por otro, se mide constantemente respecto a él” (Cereceda 2005). El consejo de críticos de artes visuales es aún más contundente en su comunicado:

El Consejo de Críticos de Artes Visuales considera que el Proyecto Museológico es:

1. Pretencioso y despectivo en su redacción respecto de la comunidad artística en su conjunto.
2. Conservador en su prospectiva y en su acción política.
3. Pobre en su desarrollo historiográfico y crítico, contradictorio en sus términos e irrelevante internacionalmente.
4. Y que renuncia implícitamente al arte del presente (Consejo de Críticos de Artes Visuales 2005).

En el proyecto se recogen algunos de los problemas que hemos descrito más arriba:

El Reina Sofía fue fundado en el momento en que la política española, y, sobre todo, su propaganda internacional, se basaba casi únicamente en el intento de recuperación de una supuesta modernidad perdida tras la guerra y reprimida durante los largos años del franquismo; en el momento culminante de esa política de promoción y homologación internacional, basada en grandes operaciones institucionales, uno de cuyos fines era crear en los españoles una mentalidad que los impeliera a reconocerse a sí mismos, en cuanto españoles, como miembros de una historia y un presente modernos e internacionales, y, más propiamente, de una casa común europea (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2005: 9).

Pero previamente se han desmontado todos los argumentos de la supuesta “modernidad” artística, para que la necesidad de reintegración a lo moderno desaparezca sola. El recurso que se utiliza para esto es muy sencillo: si la modernidad ya no vale, puesto que estamos en la postmodernidad, más allá del fin de la historia, es que en realidad nunca valió. Esta línea de pensamiento exige, como es obvio, una mente premoderna, en la que los valores son fijos. Pero la mente postmoderna ya ha interiorizado la dialéctica, y la superación de la modernidad no significa su negación retrospectiva.

A partir de este sofisma, que sitúa a los autores del texto en la órbita intelectual del nacional-catolicismo más rancio, el mismo que prohibió el uso de palabras extranjeras en los rótulos comerciales y la publicidad para defender la independencia española, se acumulan simplificaciones y errores hasta llegar a algo que ni a Habermas ni a sus críti-

cos se les habría ocurrido jamás: la sorprendente identificación de modernidad con moda. En la página 5 aseguran que:

Progreso y “novitas” constituyen, en efecto, las categorías principales con las que las vanguardias se definieron a sí mismas y con las que los historiadores las explicaron como sistema articulado en el tiempo y el espacio.

En el tiempo, haciendo de la historia del arte una sola historia de movimientos encadenados sobre objetivos comunes, haciendo de la historia misma el único “contexto”, bien abstracto, o ideológico, como se ve, en el que explicar las obras. Y en el espacio, organizando el mundo del arte en un sistema inmóvil de centro y periferia.

Y en la página 6:

Una historia del arte concebida como un sistema de movimientos es perversa porque relega las obras y los artistas a simples eslabones de su propia cadena [...] Y una historia del arte entendida como relación de centro y periferia es perversa porque relega a la periferia al “retraso” eterno [...]

No es extraño que [...] la modernidad que el arte del siglo XX elevó a categoría primera muestre descarnadamente su raíz común con la moda, es decir, con el “modus”, o sea, lo fugaz, lo accidental.

El retraso en llegar a los debates de la postmodernidad, el fin de la historia, la relación centro-periferia y la aparición del sujeto postcolonial, que desconocen, es evidente. Pero lo peor es que nos devuelve una visión de la obra de arte como único elemento a tener en cuenta en la creación artística, una obra de arte de valores trascendentes y suponemos que más o menos perennes:

Y, sin embargo, hoy, a principios del siglo XXI, frente a la cadena de la historia, frente a la historia oficial, abstracta, se impone una nueva reflexión que sitúa en primer plano la realidad material de la obra de arte, cuya condición, en cambio, es obstinada e irreductiblemente verdadera, y que se niega, por principio, a ser “producto de la producción”, para manifestarse como instrumento de conocimiento y experiencia (2005: 6).

El desajuste de estas tesis con todas las corrientes de pensamiento crítico, histórico, estético, político o filosófico de nuestra civilización exige algún tipo de solución, pero la imposibilidad de razonar consecuentemente contra todo el universo conduce a los autores a emplear recursos emotivos, mezclando argumentos de derecha e izquierda en la mejor tradición de la demagogia populista:

¿Qué son éstos sino sistemas de poder, bien reconocibles en su relación con los sistemas del mercado? ¿A qué responde esa historia oficial, o esa ideología oficial de la modernidad, basada en la proclamación de lo nuevo y en la exaltación del centro frente a la periferia, sino a los mecanismos de producción, distribución y consumo? (2005: 6).

EL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA (lo escribo en mayúsculas para resaltar la oficialidad de su mismo nombre) se coloca así en una posición heroica contra una historia oficial impuesta desde un extranjero nebuloso. Incluso uno de los capítulos se titula “Repercusiones de la ‘historia oficial’ sobre el Museo”, con comi-

llas y todo. Pese a ser el museo nacional de arte moderno y/o contemporáneo, ya no lo sabemos, y principal productor de discurso oficial en materia artística, la dirección de la institución parece hacer un llamamiento al viriatismo a todos los españoles, para adoptar una postura partisana en defensa de un arte español que no encaja ni puede encajar en la historia del arte occidental.

La conclusión final del mencionado comunicado del Consejo de Críticos es tajante:

No se entienda esta posición del Consejo de Críticos de Artes Visuales como un apoyo a las actuaciones precedentes en la dirección del MNCARS, sino que si aquellos retrasaron la incorporación de la institución al día de hoy, ésta lo impide definitivamente (Consejo de Críticos de Artes Visuales 2005).

La importancia del lenguaje a lo largo de todo el Proyecto Museológico, de su vaciamiento, de la negación de todas sus potencialidades políticas y de su relación con cualquier forma de verdad, es sintomática y muy postmoderna, a pesar de sus autores. El proyecto del Reina Sofía es tan disparatado que en realidad no debería tener más relevancia que un chiste. Pero por desgracia no es así. El tipo de discurso reaccionario que se está promoviendo desde una instancia tan alta en nuestro sistema institucional va a infectar buena parte del sistema artístico español, polarizando la tensión entre la compulsión imperial y la moderna hasta un punto próximo a la fractura: de un lado el museo, que es la institución, la esfera pública, enrocado en la versión más radical de lo imperial, y por otra la galería, lo privado en el doble sistema de distribución que hemos visto antes, liderando la compulsión moderna, pero identificándola con un ámbito comercial en el que la mercancía es la forma final del arte.

4. La teoría del desplazamiento

Uno de los aspectos más paradójicos del panorama que acabo de describir es que la compulsión imperial se da ahora desde la izquierda, si identificamos al gobierno del PSOE con posturas de revisión crítica del franquismo, impulso modernizador, etc. Mientras que la compulsión moderna se da desde un ámbito empresarial, más fácil de relacionar con el neoliberalismo y las posturas políticas conservadoras. El desarrollo del sistema artístico español se está produciendo por tanto de una manera caótica, en el que la confusión de lo público y lo privado remite a lo peor de nuestro pasado, y en el que las actuaciones políticas parten de motivaciones muy diferentes de las artísticas y sociales. Por el lado institucional los dirigentes autonómicos y municipales han descubierto, gracias al éxito del Guggenheim en Bilbao, la rentabilidad política y económica de los museos de arte contemporáneo, y si en los años ochenta se crearon cuatro centros y en los noventa cinco, desde el año 2000 se han inaugurado o están en construcción cerca de 20. Por el lado comercial también las ferias proliferan, y según dijo Rosina Gómez Baeza en la rueda de prensa previa a la inauguración de la última edición de ARCO, ya hay 15 en el territorio nacional. La mayoría de ellas, sospechamos, más dependientes del dinero público que de la vitalidad del mercado.

Si uno cree que las administraciones públicas deben apoyar la creación artística, es porque ésta da algo a la sociedad: una visión crítica de sí misma, la capacidad de regene-

rar la mirada en un mundo lleno de imágenes que nos seducen o nos engañan, de crear símbolos visuales que dan cohesión y sentido al grupo... Si el ser humano tiene la capacidad de pensar con imágenes, podemos efectivamente esperar y exigir que la sociedad dé soporte a su creación y análisis desde una perspectiva crítica, como medio para comprender y comunicar las transformaciones a que está sometida y articular entre sí las formas de vida que se desarrollan en su seno. Es muy dudoso que ARCO, la ampliación del Reina Sofía –103.000.000 €– el MUSAC –33.000.000 € más 600.000.000 € para formar la colección– o el recién presentado proyecto del Matadero de Madrid –110.000.000 €– contribuyan en lo más mínimo a potenciar la creatividad de nuestra sociedad en la manera que hemos descrito en el párrafo anterior. El arte español no crece, sólo engorda.

Hay dos patologías recurrentes en el caso de los centros de arte: la primera es la monumentalidad de los contenedores, de los edificios, y la segunda es la transversalidad de los contenidos, o más concretamente de los programas de exposiciones. En el caso de los edificios, el Guggenheim se ha convertido en el paradigma de lo que debe ser un museo: una construcción ultra-moderna, muy cara, con capacidad de regenerar toda una zona de la ciudad y de alto valor simbólico. La parte de negocio inmobiliario es evidente, y no necesita mayores comentarios. Sin embargo es interesante profundizar en la dimensión simbólica, porque enlaza con los argumentos desarrollados más arriba. Como en el arte de los ochenta, el tema central sigue siendo la reafirmación de la modernidad, de ese paradigma histórico de la modernidad jurídico-estatal secular del Occidente industrializado que decía Vilarós. La implantación de un contenedor ultra-moderno en un tejido urbano que no ha conocido la modernidad salvo en sus formas más aberrantes conjura el colapso de la cultura española y se erige él mismo en obra de arte: “Concluye la obra del Musac y se anuncia su apertura como arte por sí mismo” rezaba el título del correspondiente reportaje del Diario de León en septiembre de 2004.¹

El gran relato de la transición se reescribe en estos monumentos, que exigen, como las catedrales góticas, el sometimiento de las demás artes. En *Nuestra Señora de París*, en el memorable capítulo titulado “Esto matará aquello”, Victor Hugo escribió que “desde la pagoda más vieja del Indostán, hasta la catedral de Colonia, la arquitectura ha sido el gran libro del género humano; y es tan verdad esto, que no sólo los símbolos religiosos, sino todo el pensamiento humano tienen su página grabada en él y su monumento” (1985: 238). Los centros españoles de arte contemporáneo no requieren en realidad más significados que los que ellos mismos proponen. La revolución moderna que describe Hugo, la invención de la imprenta, es de nuevo obviada en estos edificios que anulan expresamente el espacio discursivo donde se debe producir el consumo de la obra de arte, impidiendo otro significado que el ya mencionado.

En cuanto a la transversalidad de los programas, cada vez más corriente, es una consecuencia casi directa de la anulación que hemos descrito del espacio discursivo y del consumo específico de la obra de arte. Dicho de otra manera, el arte es una institución o sistema de saber, con reglas y metodologías propias; la interdisciplinariedad se puede dar como proceso crítico, y enriquecedor, o como anulación de esas metodologías, y de la capacidad de la cultura de generar posturas antagónicas. Una vez vaciado el sistema de

¹ Véase <<http://www.diariodeleon.es/reportajes/noticia.jsp?TEXTO=3018264>> (marzo de 2006).

su estructura, puede combinarse fácilmente con cualquier forma de expresión visual: moda, diseño gráfico o industrial, objetos arqueológicos o etnográficos, etc. Esto da lugar a una confusión entre diferentes formas de significar, muy similar por cierto a la que se puede dar en una feria como ARCO. La falta de articulación entre los objetos expuestos hace imposible su comprensión, el desarrollo de un discurso coherente a partir de su contemplación.

En principio, los dos fenómenos, la monumentalidad y la transversalidad, no deberían suponer un problema: todos queremos unas buenas infraestructuras artísticas, con edificios modernos y bien adecuados para la producción y exhibición de arte contemporáneo, y la relación entre diferentes formas de producción de imágenes, lo que antes se llamaba alta y baja cultura, es ya parte del arte actual. Sin embargo, el sistema, como hemos visto a lo largo de estas páginas, no funciona, y además de impedir el normal desarrollo de la creatividad de la sociedad, genera aberraciones constantemente. Dentro del tono que he querido dar a este artículo, proponiendo o inventando términos, sin mayores pretensiones, para cada cuestión abordada, he titulado mi diagnóstico “Teoría del desplazamiento”. Según ésta, debemos entender el sistema artístico español como un subsistema del internacional, que constituye una esfera de conocimiento dada dentro de la cultura occidental. Este subsistema es formalmente correcto, pero si nos lo imaginamos como parte de una estructura cristalina, veríamos que varios de sus vértices están desplazados y los enlaces con el resto de la estructura, rotos. El subsistema, estudiado de manera aislada, parece normal, tiene su estructura completamente desarrollada y no se perciben deformaciones. Pero en un análisis más amplio, que abarque todo o casi todo el sistema, se puede apreciar perfectamente un desplazamiento de la geometría cristalina, que se ve como una pequeña distorsión.

El desplazamiento tiene su origen, como ya hemos comentado largamente, tanto en los temas centrales y las líneas de discusión como en la aplicación de metodologías. Desde los años cincuenta hay una deriva hacia un mayor desplazamiento, no hacia una convergencia, y aunque el sistema ha engordado no ha conseguido rectificar su rumbo. Este sistema puede funcionar aislado indefinidamente, ya que reproduce en sí todos los detalles del general, pero sólo puede hacerlo a costa de no contaminarse con él, de mantenerse autosuficiente e impermeable. Uno de los efectos del desplazamiento es que los agentes artísticos, tanto los artistas como los teóricos y gestores, deben adecuar su actuación a las coordenadas erróneas del subsistema. Si no lo hacen quedan fuera de juego, incapacitados para el diálogo con el contexto en que desarrollan su trabajo. Pero si lo hacen evolucionan dentro de un marco desplazado, que les inhabilita para acceder al sistema general.

5. Antagonismos y conclusiones

El problema de la *verdad* en la sociedad española, que es lo que finalmente subyace en la teoría del desplazamiento, exigiría retomar ahora todo el análisis desde otra metodología: quizás desde la historia o desde la antropología. Pero es fácil entender que sea cual sea la disciplina elegida, acabaremos llegando a una crítica de la Transición, en la que se tendrían que desmontar los mitos y relatos con que ha vivido la sociedad española durante 30 años, con consecuencias no tan fáciles de prever. En lo que nos ocupa, que es

el arte contemporáneo español, o más exactamente sus discursos hegemónicos, la brecha entre arte y sociedad se corresponde sin duda con las fracturas que hay entre el relato oficial, triunfalista y autocomplaciente, y la experiencia individual, marcada por el dolor y la frustración.

Para mí no es fácil trasladar mi teoría a otros ámbitos, pero lo que sí es remarkable es el hecho de que el desplazamiento crece. Quitando algunas excepciones, como Arteleku o el MACBA, las instituciones artísticas no han conseguido hasta ahora reformularse de manera que su actividad realmente establezca un diálogo con la sociedad. Otro tanto pasa con las facultades de Bellas Artes, encalladas en un limbo ajeno a cualquier realidad artística, o con el sistema comercial, que depende mayoritariamente de los recursos públicos. En este panorama podríamos esperar que llegue a producirse una fractura. Sin embargo las posiciones antagonistas han sido escasas y muy tibias en el arte español. La presión económica, la falta de tradición política y la desorientación ideológica de la post-modernidad, o la misma inmersión en un sistema desplazado, han contribuido a mantener separados el activismo social y político de las experiencias artísticas radicales

Sólo en los últimos años, dentro de una repolitización de la sociedad provocada por múltiples causas –el fin del Estado de bienestar, la globalización, los atentados del 11 S...– aparecen propuestas desligadas del contexto profesional que se entienden a sí mismas como antagonistas. Desde colectivos artísticos, como la Fiambrera Obrera o Precarias a la Deriva, a organizaciones de carácter mixto, en las que la transversalidad se da de manera coherente, como las diferentes etapas del Laboratorio, o el grupo feminista Escalera Karakola, y hasta espacios alternativos de arte, como Liquidación Total o el Antimuseo de Arte Contemporáneo, antes Ojo Atómico, del que soy responsable, y revistas como *Brumaria*. Hablo ahora sólo de la ciudad de Madrid. La falta de referencias históricas y la imposibilidad de diálogo con el resto del sistema artístico hacen difícil el desarrollo de este tipo de proyectos, pero su proliferación, la estabilidad que están alcanzando y el diálogo que recientemente se ha iniciado con las administraciones locales dibujan un paisaje inédito y de alguna manera esperanzador.

Bibliografía

- Acha, Juan (1984): *El arte y su distribución*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Calvo Serraller, Francisco (1994): “Un cocimiento de cruda realidad”. En: *El País*, 14 diciembre, p. 45.
- Cameron, Dan (ed.) (1994): *Cocido y Crudo. Catálogo de la exposición*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Cereceda, Miguel (2005): “El Nuevo plan director del Reina” (*Documentos Brumaria* 123). En: <<http://www.brumaria.net/doc121150.htm>> (marzo de 2006).
- Consejo de Críticos de Artes Visuales (2005): “Comunicado sobre el proyecto museológico del MNCARS”. (*Documentos Brumaria* 124). En: <<http://www.brumaria.net/doc121150.htm>> (marzo de 2006).
- Hugo, Victor (1985): *Nuestra Señora de París*. Madrid: Sarpe.
- López Cuenca, Alberto (2004): “El traje del emperador. La mercantilización del arte en la España de los 80”. En: *Revista de Occidente*, 273, pp 21-36.
- Marcos Barnatán, Ricardo (1994): “El gran disparate”. En: *El Mundo*, 14 diciembre, p. 76.

- Marzo, Jorge Luis (2005): “Política cultural del gobierno español en el exterior (2000-2004)”. En: *Desacuerdos 2: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona: Arteleku/Museu d’Art Contemporani de Barcelona/Universidad Internacional de Andalucía, pp. 57-121.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2005): “Proyecto Museológico”. En: <http://www.consejodecriticosav.org/web/comunicados/proyecto_museologico_mncars.pdf> (marzo de 2006).
- Olivares, Rosa (1995): “El mayor espectáculo del mundo”. En: *Lápiz* 108, pp.42-50.
- Vilarós, Teresa M. (2005): “Banalidad y biopolítica: la transición española y el nuevo orden del mundo”. En: *Desacuerdos 2: sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona: Arteleku/Museu d’Art Contemporani de Barcelona/Universidad Internacional de Andalucía, pp. 29-56.