

LA COLECCIÓN PERMANENTE DEL MNCARS. NOTAS PARA UN INFORME

Valeriano Bozal

1

Desde su creación, en un plazo de aproximadamente veinte años, la colección permanente del MNCARS ha ofrecido tres presentaciones distintas. En primer lugar, la que hizo María Corral, después, siendo director José Guirao, la segunda, que implicó una ampliación importante del espacio expositivo –la colección pasó a ocupar dos plantas en lugar de una–, ahora, cuando el director es Manuel Borja-Villel, la tercera, que ocupa casi por completo dos plantas del edificio Sabatini y otras dos de la ampliación llevada a cabo por Jean Nouvel. A estas tres presentaciones hay que añadir el proyecto inicial de Tomàs Llorens, que, si bien no se realizó, sentó algunas de las bases fundamentales de la colección. Otros directores, Juan Manuel Bonet y Ana Martínez de Aguilar, también efectuaron cambios, aunque estos no afectaron sustancialmente al relato.

Los cambios no son ni independientes ni autónomos unos de otros. Las diferentes presentaciones no sólo suponen ordenaciones nuevas del patrimonio existente y una selección del mismo, también –de forma importante en un museo y una colección que están haciéndose– exigen adquisiciones de obras, fomentan donaciones, daciones y depósitos (marcan las líneas para tales adquisiciones, depósitos, daciones y donaciones) que pasan a formar parte definitiva de la colección (salvo en el caso de los depósitos) y condicionan cualquier nueva ordenación que quiera hacerse. El proyecto original de Tomàs Llorens fue la base sobre la que posteriormente se configuró la colección: el traslado de *Guernica* al MNCARS

Valeriano Bozal, Universidad Complutense, Madrid

desde el Casón del Buen Retiro, los conjuntos de obras de Dalí y Miró provenientes de la herencia de ambos, fueron, y siguen siendo, decisivos a la hora de presentar la colección.

En líneas generales, cabe decir que las diferentes presentaciones –la última no es una excepción– responden a un criterio histórico que pretende ofrecer una narración convincente y lo más completa posible (dentro de los límites de la colección y del espacio en el que se exhibe) de la trayectoria del arte español durante el siglo XX, con un punto reconocido de inflexión, *Guernica*, y el deseo de contextualizar esa historia internacionalmente. El crecimiento de la colección ha ido acompañado del crecimiento/ampliación del museo, inicialmente muy precario en algunas de sus instalaciones y servicios –oficinas, departamentos, biblioteca, etc.–, de tal manera que en la actualidad puede hablarse del MNCARS como de un museo de referencia.

La última presentación ha sido precedida por abundantes declaraciones públicas sobre la naturaleza de la modernidad y el lugar del MNCARS en el panorama de los museos, así como de la necesidad de una lectura nueva, no lineal ni simplista, de la historia del arte español y su contexto, lo que requería una ordenación diferente, en palabras del propio museo: «crear un nuevo vocabulario, una nueva nomenclatura (...). El museo ha optado por distanciarse de la narración lineal de la modernidad, tal y como se ha expuesto tradicionalmente, pero también del banal olvido postmoderno de la historia presente en los nuevos modelos de exposición»¹. Tan ambicioso proyecto se reclama de una idea de W. Benjamin:

Reivindicamos el espacio crítico de la historia y reconocemos el valor de las narraciones, pero no como modo de descubrir «el modo en que fue», sino, con Benjamin, para capturar la memoria desde la urgencia del presente «cuando ésta destella en un momento de peligro», y así, «sacar a la tradición del conformismo que pretende dominarla»².

Rechazar el modelo lineal tradicional sin caer en el banal olvido postmoderno de la historia es pretensión que, más allá de lo ajustado o simplista de la misma –¡qué historiador aceptaría tal disyuntiva!–, introduce tensiones en la presentación de la colección, tanto más cuando ésta no es completa, no es como un libro que puede tener a su disposición, y ofrecer al lector, todas las

¹ La cita corresponde al folleto, sin paginar, que lleva por título *Colección*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, s.a. (2009), s.p. (3).

² *Ibid.* No sólo se reclama una historia nueva, contada de manera diferente, también se hace un diagnóstico sobre el momento del relato: el momento en el que la memoria está en peligro. Las palabras de Benjamin son bien adecuadas aquí y ahora. El énfasis en la documentación histórica supongo que responde a esta situación, aunque, paradójicamente, esa documentación disminuye a media que nos acercamos a tiempos recientes.

obras necesarias para (razonar y) exponer el argumento. No obstante, la situación ha mejorado de forma notable respecto de épocas anteriores, se han realizado numerosas compras, muchas de las cuales se indican en las cartelas, si bien los presupuestos son escasos y seguramente muchas más las precisas (muchas no podrán ya adquirirse, si es que pudieron adquirirse alguna vez). Por otra parte, a diferencia de lo que sucedía en las presentaciones anteriores, ahora se cuenta con la ampliación, el edificio Nouvel, que permite una narración y un recorrido más complejos.

Me parece aconsejable distinguir dos ámbitos expositivos diferentes: el edificio Sabatini y la ampliación Nouvel. En el primero se respetan, en lo fundamental, los espacios existentes —que el visitante del MNCARS conoce bien— mientras que en el edificio Nouvel ha sido preciso organizar interiormente el «contenedor» construido por el arquitecto a fin de perfilar un recorrido más o menos preciso. En el edificio Sabatini se presenta la colección hasta *Guernica*, primero (en la segunda planta), y la postguerra, después (en la planta cuarta). En la ampliación el recorrido se inicia en la década de los sesenta y setenta (nivel uno) y las prácticas conceptuales (nivel cero). Aquí, como veremos después, la narración está mucho más fragmentada que en el edificio Sabatini.

Distingo estos dos ámbitos expositivos no sólo por razones arquitectónicas o cronológicas. Creo que se organizan según criterios diferentes que responden a la diversa condición de las obras presentadas en cada uno de ellos. En el folleto citado se alude a esta cuestión al hablar del nivel uno de Nouvel: «las décadas de 1960 y 1970 suponen una transformación radical en los espacios, prácticas y géneros recibidos de las vanguardias históricas»³. Siendo esto cierto en general, parece adecuado analizarlo con más detenimiento por lo que se refiere a nuestro país, pues en los sesenta y la mitad de los setenta todavía nos encontrábamos con un régimen dictatorial en lo político, semi-desarrollado en lo económico, injusto en lo social y atrasado en lo cultural. Cabe señalar que algunas de estas características se sugieren, cuando no se ponen claramente de relieve, en los textos que introducen concretamente las diferentes salas o espacios⁴.

Más allá de las diferencias arquitectónicas y cronológicas, advierto una diferencia importante: mientras que la ordenación en el edificio Sabatini responde a criterios historiográficos que tratan de ofrecer una narración histórica precisa, la ordenación en el edificio Nouvel sólo lo intenta en algunos momentos —los años sesenta en España—, pero prescinde de la secuencia histórica, incluso de la

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ Los espacios de la ampliación Nouvel no constituyen salas propiamente hablando, sus múltiples aperturas y la posibilidad de moverse en todas direcciones ponen en cuestión el concepto de «sala». En el edificio Sabatini, las salas son bien precisas, pero su interconexión también permite hablar de «espacios».

secuencia, en la mayoría de los casos. La razón quizá es la expuesta en la página 13 del folleto mencionado:

La redefinición de las relaciones del arte con un mundo en rápida transformación no se lleva a cabo de un modo homogéneo siguiendo el patrón norteamericano, sino que se resuelve a través de interpretaciones de la modernidad múltiples dotadas de una intensa especificidad local.

Es posible que la fragmentación del recorrido —argumentada ocasionalmente como presentación de «microhistorias»— responda a tal multiplicidad, pero cabe recordar que inicialmente se dijo que no había que caer en el «banal olvido postmoderno de la historia». Ahora bien, para no caer en ese olvido banal es preciso disponer de un modelo historiográfico que permita incluir, a su vez, ese olvido de la historia como uno de sus momentos (como uno de los momentos de la secuencia). La actual historiografía artística carece por el momento de semejante modelo. Quizá la presentación de esta parte de la colección hubiera sido buena ocasión para, si no desarrollarlo (algo que por ahora es realmente difícil), sí, al menos, poner sus bases. Claro es que, hacerlo, implicaba también revisar el modelo historiográfico aplicado a la presentación en el edificio Sabatini, más convencional.

2

La colección inicia su recorrido, una presentación y una narración, con una tesis profundamente convencional: *España negra*. La España de *Garrote vil* (1894), de Casas, de Regoyos, Nonell, Sorolla, la de *Mujer en azul*, de Pablo Ruiz Picasso, la de Zuloaga y Solana. El precedente es Francisco Goya, sus *Caprichos*, el contexto, las fotografías de Alfonso (1908-1926), la represión policial de 1917, la figura de Pablo Iglesias o una filmación regeneracionista (1929) de L. Arquistaín, *¿Qué es España?* También una pintura de P. Bonnard, *Tadhée Natanson y Misia* (h. 1906), y dos esculturas, magníficas, de Medardo Rosso.

La simple mención de estos nombres y de las dataciones indica la dificultad de articular con ellos un discurso convincente y complejo. Distinguir entre una presentación y una narración con la que se inicia el recorrido en la sala siguiente no aclara las cosas. Fin de siglo fue período en el que convivieron estilos, técnicas e ideologías diferentes. España, aunque durante mucho tiempo se ha simplificado su complejidad, no fue una excepción, aunque la historia haya adquirido en nuestro país una fisonomía matizadamente diferente y aunque al hablar de «nuestro país» se conculque la realidad de diversos países, social, cultural económica y políticamente hablando. Sorprende, en ese sentido, que tal diversidad no se haya presentado con mayor nitidez, sobre todo porque los fondos del MNCARS permiten hacerlo. Puesto que se incluye *Garrote vil*, quizá hubiera sido adecuado un esfuerzo

La balsa de la Medusa, Segunda época, 1, 2010

para ofrecer una imagen del modernismo. El noucentisme catalán tiene una presentación mermada, para su contextualización hay abundantes dibujos y obra gráfica (una indicación: la mala iluminación no permite ver las esculturas de Julio Antonio, de 1908 y 1914, respectivamente). Las esculturas de Rosso «chirrían» entre tanto dramatismo aquí reunido, y «chirrían» tanto más al exponerlas en relación a *Mujer en azul*: no se aprecia ni la afinidad ni el contraste significativo.

No seguiré debatiendo sobre las piezas expuestas y las que podrían haberse mostrado, el debate sería interminable y, a mi juicio, poco fructífero, pero sí deseo referirme a dos temas que han suscitado numerosos comentarios: la incorporación de grabados de Goya a instancias de la dirección del MNCARS, el primero; la contextualización de las obras, el segundo, un rasgo que, concebido como original, se extiende a lo largo de la presentación de toda la colección.

Por lo que se refiere a la primera cuestión, lo menos que cabe decir es que resulta bien poco original y que su tratamiento en los medios de comunicación ha tenido bastante de demagógico (aunque no estoy seguro de que este término pueda aplicarse a ese tema). Situar los orígenes de *España negra* en la obra de Goya no es ninguna novedad, pero sí un proceder que limita profundamente el alcance del maestro aragonés, además de propiciar un salto histórico —el siglo XIX, lo goyesco, la visión romántica de España (¿hay que recordar a Victor Hugo?)— que no sé si el MNCARS puede dar. La limitación se hace aún más terminante si establecemos, como se hace en una sala específica, la afinidad entre Goya y Solana, en especial las máscaras, para acentuar aquella condición negativa a que la versión de tal España hace referencia.

Goya abre muchos mundos. Este es uno, aunque deformado por una interpretación simplista y convencional de su obra, pero no el único, tampoco el más importante. Tal como se ha presentado habitualmente, y se ofrece aquí, es una interpretación ideológica.

En lo que respecta a la contextualización, y puesto que se extiende a toda la presentación de la colección como uno de los rasgos que la definen, conviene proceder con algún detenimiento. Está fuera de toda duda que las obras de arte no «caen del cielo» ni responden simplemente a la inspiración individual de sus creadores (una inspiración que se supondría inocente y poderosa). Existe un contexto artístico y cultural, social, ideológico, político, económico, en el marco del cual se crean. Habitualmente, los museos sugieren la existencia de ese contexto de forma más bien parca, ya sea exponiendo documentos de época, ya introduciendo explicaciones escritas que ayuden al espectador a *situar* la obra (el contexto no pretende tanto explicar su origen cuanto su situación). El MNCARS ha dado un paso más y, siguiendo la pauta marcada por algunos museos europeos, ha introducido una contextualización «fuerte».

Imágenes fotográficas, dibujos y obra gráfica, filmaciones y documentos constituyen el grueso de la contextualización. Dos problemas: uno, lo adecuado de la contextualización en cada caso, y, dos, lo adecuado de tal forma

de contextualizar. El primero puede suscitar desfases y alguna confusión: la citada filmación de Araquistáin es de 1929, las fotografías de Alfonso, del período 1908-26, la revista *España*, de 1920. La cronología es muy extensa y, aunque puede hablarse de alternativa regeneracionista en un sentido amplio, de persistencia de una realidad a la que el transcurso del tiempo no parece afectarla, una realidad profundamente conservadora, parece que algunos de estos documentos de contexto podrían situarse en un período artístico distinto, el de la renovación y el incipiente vanguardismo de nuestro arte. La contextualización de una obra de arte nunca es mecánica y por ello resulta más difícil llevarla a cabo con los medios con los que se cuenta. Por otra parte, recurrir a documentos fotográficos extranjeros, norteamericanos o europeos, que casi con toda seguridad los artistas españoles no tuvieron ocasión de ver, sin acompañarlos de obras pictóricas y escultóricas –francesas, belgas, italianas, etc. (de las que el MNCARS carece)– introduce cierta sensación de penuria engañosa: ¿en qué sentido fueron contexto, en el mismo que las fotografías de Alfonso o la filmación de Araquistáin?

El que he llamado segundo problema, el modo de la contextualización, es más relevante.

Algunas preguntas: ¿se puede mirar, de pie, un video o filmación de 10, 20, 45 minutos?, ¿es posible contemplar la pintura que está junto a ese video o filmación con el movimiento de sus imágenes y el sonido de su música, diálogos, voz que lo explica, etc.?, ¿es la misma la mirada que se dirige a una pintura o una escultura, destacadas por su aislamiento en el muro o en el espacio, y la que se dirige a una serie fotográfica, con reducida separación (como es adecuado) entre cada una de las obras?, ¿son las revistas, libros, folletos y documentos en general objetos para ser contemplados en una vitrina?

Tal como se ha concebido, la contextualización plantea algunas cuestiones de difícil solución. La dificultad de articular obras de materiales y técnicas tan diferentes, la primera; no menores la transformación de las fotografías documentales en «obras de arte», enmarcadas y colgadas, algo para lo que, a diferencia de la pintura de caballete, no fueron realizadas; la exhibición de tanta obra sobre papel, ¿no exige cambios periódicos que impidan su deterioro?; la exhibición de documentos, folletos, libros y revistas en vitrinas, en cantidad elevada, ¿no impide su consulta allí donde deben encontrarse, en la biblioteca del MNCARS?

No es posible mirar de pie un video de 10 minutos y luego continuar al visita. No se puede contemplar una pintura con la interferencia de imágenes en movimiento y de sonido. Es preciso cambiar el registro de nuestra mirada para contemplar una pintura y una serie fotográfica. Poco conocimiento adquiriremos, no ninguno (es cierto), mirando las revistas de las vitrinas y con seguridad no nos detendremos a leer con atención las cartas manuscritas que puedan exhibirse o los fragmentos de artículos y folletos. Las salas se llenan de *ruido* y pin-

turas, esculturas, fotografías, filmaciones, obra gráfica se incorporan plenamente al mundo del ruido⁵.

En los años sesenta llegamos a considerar las artes visuales en términos de *imagen*. Ciertamente, las pinturas son imágenes, también las fotografías, serigrafías, grabados de todo tipo, dibujos y filmaciones, pero esta consideración, de la que fui partícipe, hace tabla rasa de sus diferencias específicas, un aspecto sobre el que algunos pintores amigos nos llamaron la atención. El pop había contribuido a semejante identificación, pero también contribuyó a destacar las diferencias materiales y técnicas entre esas imágenes, así como el alcance de tales diferencias tanto en la producción de significado –para utilizar una terminología muy de época– cuanto en su recepción. En la presentación de la colección hay una tendencia bastante considerable a seguir aquellas pautas, todo son imágenes, aunque, paradójicamente, tendencia y pautas pueden desaparecer en algunos casos concretos: *Guernica*, las salas adyacentes de Picasso y Julio González o Miró. Las obras se presentan tal como lo fueron en otras ocasiones y el ruido es el que pueden hacer los visitantes, no las salas. El contexto se encuentra en salas aparte, no interfiere la contemplación de las pinturas y las esculturas.

3

A partir de la obertura, el fin de siglo, se ofrecen dos itinerarios o recorridos que conducen, ambos, a *Guernica*. El visitante escoge uno de los dos,

⁵ La cuestión de fondo sólo puede ser aquí mencionada: el que se propone aquí es un modo de mirar el arte que recela, cuando no niega, la contemplación autónoma de las obras y se inclina por modalidades preceptuales más «dinámicas», en las que las diversas técnicas y procedimientos pueden articularse, aunque sea con menor «profundidad» y, desde luego, con menos atención. La que he denominado «contemplación autónoma» no ha sido la pauta seguida siempre, ni siquiera cuando los salones dieciochescos irrumpieron en el marco de la recepción artística. Basta ver algunos de los grabados en los que se representan estos salones para concluir que la disposición de las obras, su acumulación y la total ocupación de los muros excluyen cualquier contemplación autónoma. Las protestas de los artistas «mal colocados» indican la competencia en la presentación, un tema que los actuales comisarios de exposiciones colectivas conocen bien. Las fotografías de exposiciones e interiores de casas de coleccionistas en los primeros años del siglo XX indican también que las obras «convivían» con muchos objetos y elementos decorativos, muy lejos de las superficies limpias, paredes limpias y holgura en la presentación, propias de los museos de la segunda mitad del siglo XX.

Es posible decir, sin embargo, que a pesar de la aparente proximidad entre aquella contaminación y esta que ahora se ofrece en el MNCARS existen pocos puntos comunes entre ambas (si es que existe alguno). La presencia de pinturas, obras sobre papel, filmaciones, documentos y series fotográficas en el mismo espacio respondería a los nuevos modos de recepción del arte en un mundo recreado por los medios de comunicación de masas, con flujos simultáneos de información polivalente. El debate queda abierto en este punto.

pues son alternativos: si elige el camino iniciado por el cubismo (del que el MNCARS posee una representación escasa y de reducida entidad, salvo en lo que se refiere a Juan Gris) llegará a *Guernica* y después recorrerá el camino protagonizado por el surrealismo (que es previo, históricamente, pues también él conduce a *Guernica*). No estoy seguro de que semejante alternativa de itinerarios no esquematice una historia en realidad mucho más compleja y articulada.

En ambos itinerarios cabe señalar algunos aspectos llamativos. La potencia de algunas de las salas, por ejemplo la dedicada a Juan Gris, en el primero, la de Miró, en el segundo. Las proyecciones en salas separadas y debidamente acondicionadas también añaden interés y complejidad a la colección, muy por encima de las fotografías y videos de contexto («mezclados» con las pinturas). No obstante, esto no impide apreciar la debilidad de la colección —que no de la presentación— en algunos puntos, por ejemplo la parquedad de *Dada* o la inexistencia de obras relevantes de los principales representantes del surrealismo —con la excepción de Dalí— y de los movimientos de la abstracción geométrica y constructivista. El MNCARS no posee obras de estos artistas y movimientos —y seguramente no está en condiciones de adquirirlas, no al menos en la cantidad suficiente y con la entidad requerida como para poder construir un relato convincente en este dominio—. La presentación de obras menores y de abundante documentación no puede ocultar esta realidad.

Ahora bien, el afán por construir un discurso (convencional) sobre el desarrollo de la modernidad como sucesión de estilos o tendencias (más radicalmente contrapuestos si cabe con la configuración de dos recorridos alternativos) ha conducido a una situación sobre la que conviene meditar. Miró, Picasso, Dalí y Gris —este en menor medida— «aportan» obras en cada momento a cada uno de los itinerarios, lo que implica prescindir de la presentación del conjunto de la obra de estos artistas en salas específicas (un rasgo que era «marca» de la presentación anterior), quizá con la excepción de Picasso que, en torno a *Guernica*, continúa manteniendo su protagonismo e incluso lo refuerza.

Es una opción legítima pero suscita algunos comentarios. En primer lugar, empezando por lo más obvio, debilita la presentación de los «puntos fuertes» del museo, aquellos por los que un museo resulta atractivo y es visitado (algo bastante evidente, tal como puede comprobarse por la acumulación de visitantes en torno a *Guernica* y salas adyacentes). Después, segundo, al situar las obras de los grandes artistas en sus momentos estilísticos se sigue una pauta de la historiografía tradicional del arte contemporáneo que tiende a ver las grandes obras en los límites de los estilos que han creado, cuando no como su ilustración, y no como obras que los desbordan (la presencia de algunos artistas, Solana es el caso más evidente, se debilita porque no se «ajustan» a movimientos precisos). Por último, tercero, impide apreciar la evolución de Miró, Dalí, Picasso, de Tàpies, Millares y Saura, en su concreta trayectoria global (¿podría hacerse lo mismo en

La balsa de la Medusa, Segunda época, 1, 2010

el Prado con Tiziano, Velázquez, Rubens, Veronés, Greco, etc.?) y reduce su capacidad y valor de presente⁶.

Puede argumentarse que la historia lo es de hechos y que el hecho, en cada caso, es la creación de obras en momentos determinados, con una cronología precisa, pero este argumento, tan someramente expuesto y aceptado, simplifica el significado histórico de las obras de arte, que va mucho más allá del momento en el que fueron creadas, y responde, cuando menos, a una historiografía positivista de la que, se dijo (aunque no con ese calificativo), se deseaba huir.

Las salas dedicadas a la Guerra Civil, *Guernica* y el Picasso de la época, con el entorno de Julio González —del que hemos visto algunas obras en salas anteriores— y de Miró —que ya había aparecido antes en el recorrido—, constituyen el centro de la colección y la parte más potente de la misma⁷. Quizá podría haberse valorado más la obra de González y, en concreto, *Mujer en el jardín*, de González y Picasso, y debería haberse colocado en otro lugar *El profeta*, de Pablo Gargallo, con una poética muy diferente a la de Julio González (no sucede lo mismo con otras obras de Gargallo, las menos, que no están expuestas). Me parece inadecuada la maqueta de la *Fuente de mercurio*, de Calder, que estuvo en el Pabellón de España en la Exposición internacional de París, 1937, maqueta que no cumple con la obra original al igual que sucede con *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, de Alberto Sánchez.

La historia continúa, tras *Guernica*, en la cuarta planta, planta híbrida, que se dedica a la colección y a exposiciones temporales, lo que añade un punto de complicación a un recorrido de por sí bastante complicado. El espacio 405, dedicado al arte tras la Segunda Guerra Mundial articula diversas salas en las que encontramos algunas sorpresas agradables: la exhibición de obras de Wols, por ejemplo, un artista que, por lo que sé, nunca ha merecido una exposición en nuestro país; una sala dedicada al neorrealismo, con fotografías de, entre otros, López Siquier, Cuallado, N. Müller, Cantero, Gordillo, Ontañón, Fco. Gómez,

⁶ El papel desempeñado por las tendencias y los movimientos y la relación entre éstos y las obras concretas es uno de los temas historiográficos polémicos. No cabe duda de que movimientos y tendencias han tenido, tienen, una presencia real, en cuyo nombre han hablado y se han manifestado artistas y críticos, han constituido material de primera mano para los historiadores y han permitido la continuidad entre la historiografía tradicional que se apoya en la secuencia de estilos y la historiografía de la vanguardia. Pero tampoco me cabe duda alguna de que, primero, muchos grandes creadores escapan a límites estilísticos —Picasso, Miró, Paul Klee, Julio González, Giacometti, Max Beckman, Morandi, etc.—, y, segundo, las obras de artistas como Dalí, Michaux, Masson, Hélion, Tàpies, etc. no se agotan en su adscripción al surrealismo, figuración narrativa o expresionismo abstracto, respectivamente. No se es en exceso kantiano al afirmar que la generalidad se establece en las obras particulares y que éstas no son nunca *casos* de una ley general (de un movimiento). Todo lo cual afecta tanto al discurso historiográfico como al discurso museístico.

⁷ La dirección del MNCARS, permítaseme la ironía, ha sido inmisericorde con algunos artistas: ¿qué bien le hace a Picaba la proximidad de Picasso? Sólo destaca su inanidad.

Catalá Roca, Masats, Colom, y una proyección de *El pisito*, película de M. Ferreri, que nadie podrá ver de pié; una sala dedicada a Oteiza, otra a Fontana y una tercera con obras de Sempere, Palazuelo y Equipo 57. No suscitan tanto interés, aunque sean artistas mucho más importantes, las salas con obras de Lam, Moore, Fautrier, Bacon, Sutherland, la que incluye a Sam Francis, Motherwell, Guerrero, Esteban Vicente, Gotlieb, un Rothko que no hace justicia al artista y una presentación muy escasa de David Smith (artista del que hay más obras en el MNCARS). La contextualización de *Dau al set* –Klee de 1930 y Kandinsky de 1932–, además de limitada, está «sobreactuada», y la contextualización de Antonio López con fotografías de G. Viella y R. Masats es, cuando menos, discutible (no hay que ocultar que la presentación de Antonio López siempre ha sido un problema no resuelto en el museo).

Por lo ya escrito puede percibirse que el discurso sobre estos años de la postguerra pretende, por una parte, una secuencia estilística que distinga entre tendencias, movimientos o ismos que miran a *Dada* y al surrealismo, y movimientos de corte más «racionalista» –una aproximación que, algo más compleja, se encuentra ya en el libro de José M^a Moreno Galván, *Autocrítica del arte* (1965)–, y, por otra parte, desea contextualizar internacionalmente, ya sea con el arte europeo, ya con el estadounidense, el arte español de estos años. De nuevo conviene señalar que es difícil «escribir» la historia en un museo y no estoy muy seguro de que la dispersión de Tàpies, Millares y Saura por las diferentes salas redunde en beneficio de su contemplación y conocimiento, tampoco de la mejor comprensión de la historia. De todos hay obras abundantes en la colección y todos continuaron trabajando, creando obras importantes, después de los límites cronológicos aquí establecidos.

4

La ampliación de Jean Nouvel acoge un recorrido diferente, según argumento que se recoge en el folleto citado: «La propuesta pretende romper la lectura canónica de la historia, otorgando espacio a poéticas y políticas muy diversas, dando cuenta así del sustrato heterogéneo del arte del presente»⁸. La pretensión es ambiciosa y encuentra, a mi juicio, tres condicionantes que hacen difícil llevarla a cabo: el espacio disponible, los fondos de la colección y el papel concedido al arte español.

Del primero se ha hablado en numerosas ocasiones, aunque, por lo que sé, nunca se ha hecho una crítica pública y publicada de la ampliación del MNCARS realizada por Jean Nouvel (y, naturalmente, del papel desempeñado por

⁸ *Ibid.*, p. 11.

los responsables, gestores políticos e institucionales, de tal ampliación). Los anteriores directores del museo dedicaron el contenedor creado por Nouvel a exposiciones temporales, segmentando y dividiendo el espacio a medida de las necesidades de cada una. En la actual presentación también se ha fragmentado el espacio sin que sea posible destacar una dirección clara en el mismo, lo que contribuye a dificultar el relato. Este se abre en el nivel uno con el arte de los sesenta y setenta, bien es verdad que en el nivel cero volvemos a encontrar arte de esos años, también de los ochenta y noventa. El relato más o menos secuencial del edificio Sabatini ha sido sustituido por «microexposiciones» de relación laxa.

Los fondos de la colección son, hay que señalarlo una vez más, limitados (aunque no tanto como parece desprenderse de esta presentación, ¿quizá rotatoria?), por lo que la dirección se ha empeñado en una política de nuevas adquisiciones que corresponden a este período histórico. Los resultados no son homogéneos. Iniciamos el recorrido con obras de Cy Twombly (1959), Klein (1960, 1961), Guston (1967), en una «sala», Klein (1957), R. Haim (1959) y Öyvind Fahlström (1967), en otras, de poéticas y cronologías muy diversas, escasas en número y alguna no muy relevante. Después podemos «pasar» si así lo deseamos, pues no existe un relato que dirija nuestra visita, a otros espacios en los que encontramos obras, escasas, de Equipo Crónica, Arroyo, Gordillo y Carlos Pazos; poco después, espacios dedicados a Smithson –unos dibujos que no hacen justicia a su importancia y la filmación de *Muelle en espiral*–, G. Matta Clark, etc. Posteriormente, otros espacios contienen obras de Flavin, B. Newman, D. Judd, obras *minimal* que la colección del MNCARS poseía desde hace tiempo, una muy pobre representación de *Fluxus*, John Cage, *Zaj* (la actividad de *Zaj* es relevante en los años sesenta: correspondería a la cuarta planta del edificio Sabatini, a cuyo recorrido hubiera proporcionado una complejidad ahora inexistente), fotografías de Rauschenberg, etc. En el nivel cero, al que luego me referiré, encontramos alguna obra relevante de N. Spero, fotografías de C. Sherman, obras de Mike Kelley, F. West, Marc Pataut, una filmación de Ocaña (en espacio que reúne también a C. Sherman, P. Pérez Mínguez, David Wojnarowicz, etc.), los «trajes» de Alice Creischer, etc.

A pesar de las explicaciones del folleto tantas veces citado, la «contemplación» de estas obras no ofrece una «explicación visual» convincente de su selección. Quizá es necesario que pase un cierto tiempo y que la colección se incremente con nuevas adquisiciones para que la muestra exhiba visualmente su coherencia. De lo más que puede hablarse es de ejemplos de un discurso teórico esbozado.

Como el espacio es limitado, la decisión sobre las obras que han de exponerse lleva aparejada otra decisión sobre las que no pueden mostrarse. El museo ha optado por una selección muy sobria del arte español, no sólo en el número de obras, también en el de autores. Este es el tercero de los condicionantes a los que antes me referí, aunque quizá el término «condicionante» no es adecuado pues la colección del MNCARS reúne una buena cantidad de

artistas españoles que no han sido mostrados (cabe esperar que en sucesivas instalaciones puedan verse).

En el nivel superior, uno, el museo ha preferido la representación de artistas ligados a la experimentación geométrica, Barbadillo y E. Asins, respecto de artistas más narrativos, de representación muy escasa (que en modo alguno proporcionan una idea ni de su valor artístico ni de su importancia histórica), Eduardo Arroyo, Equipo Crónica y Luis Gordillo (artistas que se agrupan en el mismo espacio que Carlos Pazos). Puesto que estos artistas tienen un alto contenido político y la presentación de la colección tiene a gala mostrar los referentes y marcos políticos, no se entiende bien lo reducido de esta presentación (en la que, por otra parte, están ausentes *Estampa Popular* y *Equipo Realidad*). Tampoco se muestra la obra de la llamada «nueva narración madrileña», de la que el museo sí ha ofrecido una exposición temporal. También es muy escasa, sin que en la exposición encontremos razones para tal proceder, la presencia de artistas reconocidos, como Barceló o Sicilia, la propia Cristina Iglesias, y no encontramos obras de Susana Solano, Eva Lootz, Ángel Jové o Adolfo Schloser, tampoco de Jorge Barbi. El museo, por otra parte, ha establecido relaciones entre obras que resultan discutibles: tal sucede por ejemplo con el espacio en el que podemos ver a Tàpies, A. Llena, M. Merz y Carl André: no estoy muy seguro de que esta agrupación —que, ciertamente, rompe con las pautas estilísticas establecidas— permita una comprensión, y disfrute, mejor de las obras de cada uno de ellos. Por el contrario, la relación de *Zaj* y J. Cage enriquece la obra de ambos.

Escasez y ausencias contrastan con la atención al llamado arte conceptual de la primera mitad de los años setenta, mucho mejor representado de lo que es habitual en la colección del museo. Obras de Alberto Corazón, *Grup de Treball*, Muntadas, Abad, etc. proporcionan un panorama muy rico de esta tendencia. Bien es cierto que su presentación ha suscitado dificultades pues, aparte de las filmaciones —se ofrece, por ejemplo, el proyecto sobre la Plaza Mayor de Madrid, de Alberto Corazón—, las obras son proyectos, dossieres, informes, etc. de difícil exhibición como «obras de arte». En algún caso la presentación recuerda la de algunas exposiciones temporales, pero no termina de convencer que hagamos cuadros de estos «proyectos», «intervenciones» y «dossieres». Por lo demás, deseo señalar que la mayor parte de estos artistas no acabaron su actividad en la primera mitad de los años setenta, continuaron después, sin formar parte de movimiento alguno, sin estar agrupados, algunos manteniendo las líneas de su poética, otros cambiándolas por completo.

Creo que el museo se debate aquí entre dos opciones que, en sus condiciones (de espacio y fondos), resulta difícil atender satisfactoriamente: mostrar el contexto internacional (cualesquiera sean los criterios de selección) y/o el desarrollo del arte español de los últimos años. Obviamente, no podía prescindir por completo de algunas de las manifestaciones más importantes del arte peninsular, pero el deseo de introducir el contexto obligaba a una selección

La balsa de la Medusa, Segunda época, 1, 2010

que no hace mucho favor a la verdad histórica. Una verdad, por otra parte, tanto más discutible cuanto que desde 1980, aproximadamente, el arte que se hacía en España ha estado contaminado ideológicamente por la pretensión de ser exportado, de «competir» con el arte internacional, algo que sólo ha podido hacer en casos excepcionales. El museo se ha arriesgado a seleccionar y presentar obras del contexto internacional, obras arriesgadas, valga la redundancia, pero no se ha atrevido a ofrecer una historia, aunque fuera provisional, del arte español de estos años.

Carlos Thiebaut

Algo que lo impuro y lo embarrado vuelve a reclamar atención, se nos ha ido de la mente que la Templa Crítica siempre tuvo que ver con ello, aquejado como andamos de las telaninas de la pereza intelectual o del olvido apresurado. Más que otras filosofías del siglo pasado, esa tenue antorcha de ilustración y de racionalidad fue la que tal vez atendió con más detalle a lo impuro de la pobreza, de la destrucción de las identidades y de los mundos de vida de las personas, de la expropiación de los frutos de sus esfuerzos y trabajos, de las formas grandes y pequeñas de la dominación política y de sus destrucciones de la libertad. A pesar de sus vaivenes y de sus recaldas reológicas, siempre tuvo que ver con el daño y encontró en su rechazo su motivo ético. También se pensó siempre a sí misma como una forma impura de ejercicio crítico. Desde su talz marxista, pensó la crítica –y ese es el nombre grande de la filosofía moderna– en la forma del análisis de los procesos sociales, materialmente concretos, que realizaban aquellos daños y empleó los saberes y las ciencias que suministran los instrumentos y los conceptos para ello. A pesar de la complejidad y de la dispersión disciplinaria de los últimos cien años, lo que de ella queda se sigue afanando por integrar en una visión normativa –lo que he llamado el rechazo del daño– los datos y los métodos de las ciencias sociales, de la economía, de la sociología, la ciencia política, el derecho o de la psicología. Sostenía ya antes que la filosofía sólo podía seguir siendo crítica en la medida en que tratara de lo impuro y desde su propia impureza metodológica. Desde la mayoría de las corrientes de la filosofía académica –que lamentablemente tiende a haber usurpado todo lo que se entiende por filosofía– este programa de impurezas es despreciado como irrelevante, como si la filosofía hubiera de ser más que eso o, al menos, otra cosa sublimemente distinta, con sus propias ciencias y su propio lenguaje (aunque se disfrace de habla

Valeriano Bozal, Universidad Complutense, Madrid