

INTRODUCCIÓN

El ministro de Cultura, César Antonio Molina, y la presidenta del Patronato del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Pilar Citoler, anunciaron en diciembre de 2007 el fallo del comité de expertos que había examinado las propuestas de las 29 candidaturas presentadas al concurso para la dirección del Museo Reina Sofía, nombrando a Manuel Borja-Villel, hasta entonces director del MACBA. El Comité Internacional de Expertos, presidido por el director general de Bellas Artes, José Jiménez, estaba integrado por Bruno Corà, Marta Gili, Simón Marchán, Hans-Ulrich Obrist, Rosa Olivares y Alfred Pacquement.

Las líneas programáticas para esta nueva etapa del Museo Reina Sofía giran en torno a dos reflexiones. La primera, volver a pensar la función y constitución del museo en la contemporaneidad. La segunda, preguntarnos si existe alternativa a los modelos históricos de esta institución: el museo moderno, surgido en los años veinte para representar una historia lineal y excluyente, o el posmoderno, planteado a mediados de los ochenta como absorción de la confrontación y el disenso en un nuevo territorio globalizado.

Este Museo no se concibe como una institución que exhibe un saber universal, identitario y excluyente, sino como un lugar capaz de generar nuevos espacios intersticiales de sociabilidad y discusión en la esfera pública. En este sentido, debemos comprender qué modelos de resistencia proporciona en una sociedad en la que el consumo y la mercancía abarcan los espacios de privacidad y en la que la producción se ha fragmentado y desmaterializado, ocasionando no solo un mapa geopolítico inédito, sino nuevas clases sociales, relaciones y subjetividades. En este contexto, el entramado de la(s) narración(es) alternativa(s) a la historia moderna, el pensamiento de nuevas formas de intermediación y la consideración del espectador no como un sujeto pasivo ni consumidor, sino como agente, como un sujeto político, son las tres líneas de fuerza propuestas por el Museo.

Mientras que un gran número de culturas han fundamentado la Historia del Arte en las grandes narraciones que constituyeron la segregación de toda divergencia durante los siglos XIX y XX, hoy es acuciante la necesidad de inventar formas de relación que cuestionen tales

estructuras mentales. Esta situación determina la apertura al otro y plantea la presencia de otras culturas y modos de hacer en nuestras propias prácticas, sin miedo a un hipotético peligro de disolución. No se puede entender esta poética de relación sin tener en cuenta la noción de lugar. Este no se concibe como un territorio estático, sino como un conjunto de vectores, donde la dependencia centro-periferia deja de tener sentido; y no se produce, como ha ocurrido tantas veces en nuestro país, una reivindicación del centro a partir de la periferia.

La historia ha pasado de escribirse como si estuviese constituida por grandes continentes a ser una especie de archipiélago. No existen centros en disputa ni historias hegemónicas, sino relaciones que establecer y hacer visibles en una cartografía artística cambiante. Artistas que en la historiografía tradicional podían ser considerados secundarios, derivativos o simplemente tardíos, como Oskar Schlemmer, José Val del Omar, Lygia Clark o Alice Creischer, alcanzan su dimensión más compleja bajo esta nueva consideración. En este tejido de relatos, el problema reside, sin embargo, en que estas otras modernidades son subalternas, no tienen voz, deben acatar las reglas del mundo europeo occidental, proclamadas universales. De este modo, no es suficiente con representar al otro; el Museo es consciente de que están por inventar formas de mediación que sean a la vez modelos y prácticas concretas de vínculos de solidaridad entre el intelectual y las comunidades subalternas, así como con los diversos colectivos que constituyen los movimientos sociales.

Pensemos en la Colección del Museo. ¿Cómo crear una memoria desde la oralidad? ¿Cómo idear un museo que no monumentalice lo que explica? La respuesta pasa por pensar la Colección en clave de archivo. El archivo incluye en el mismo nivel documentos, obras, libros, revistas, fotografías, rompe así la autonomía estética que separa el arte de su historia, replantea el vínculo entre objeto y documento, abre la posibilidad al descubrimiento de territorios nuevos e implica la pluralidad de lecturas. La correspondencia que se genera entre el hecho artístico y el archivo produce desplazamientos, derivas, narraciones alternativas y contra-modelos. Nos devuelve el conocimiento y la experiencia estética, y también la posibilidad de aprehender un momento histórico.

La creación de un tipo de narraciones que se entrecrucen de modo rizomático debe ser el sentido de la Colección del Museo. Dar voz al otro significa que este tenga capacidad de archivar y repensar su propia historia, de contárnosla. Uno de los ejes del programa transcurre, por tanto, en la constitución de un archivo universal, una especie de archivo de archivos, que no solo sirva para cuestionar la propiedad, sino también para dar voz, y escuchar, al que no la tiene. Es importante que estas historias se multipliquen y circulen lo máximo posible. Si el sistema económico de la sociedad del capitalismo tardío se basa en la escasez, la nueva narrativa se asienta en el exceso, en una ordenación que escapa al criterio contable. En este caso, el que recibe las historias es sin duda más rico, pero el que las cede (narra) no es más pobre. Se trata de constituir federaciones de comunidades libres y sujetos en aso-

ciación en un proceso que parta desde abajo y descubra nuevos terrenos que desvinculen memoria y propiedad.

En último lugar, intrínsecamente ligado a la formación de los públicos y a la consideración del espectador como un sujeto activo, es esencial repensar la educación, sus fines y concepción dentro del Museo. La misma popularización de los centros de arte durante las últimas décadas ha puesto de relieve que este es un problema inmediato y, sin embargo, estancado. Los debates sobre el bajo nivel de la educación, de cómo la institución se ve “forzada” a dirigirse a un espectador cada vez menos preparado, sobre la crisis de la cultura en el momento de su más intensa circulación, derivan de la asociación entre educación e inscripción de la modernidad. Esta concibió la educación como un medio para transmitir conocimiento a los que no lo poseen y, como tal, se sustentaba en la desigualdad entre los que saben y los que no. Establecía una separación entre la investigación y la educación, entre la obra de arte y su comunicación, lo cual presupone y mantiene la distancia entre el educador y el espectador.

En el programa del Museo, se defiende una pedagogía que muestre la facultad reactivadora de la cultura, la capacidad que todos tenemos de redescubrir y redefinir el saber, eliminando jerarquías, puesto que el conocimiento no es necesario para enseñar, ni la explicación imprescindible para el aprendizaje. Esto se realiza a varios niveles. De un lado, la obra de arte es un elemento clave en cuanto constituye un vínculo entre el artista y el espectador o entre dos o varios espectadores. La experiencia artística genera en el espectador una ilusión que le impulsa a relacionarse con los demás y con un entorno que, aunque exterior, no percibe como ajeno. Hace que nos veamos a la vez como sujetos y objetos de la percepción de los demás, creando espacios de sociabilidad nuevos y liberadores. De otro lado, la constitución del Museo como espacio de debate e investigación, desarrollando seminarios y el primer máster oficial en Arte Contemporáneo en colaboración universidad-museo, elimina la concepción paternalista y subsidiaria de la educación, otorgándole entidad por sí misma y estableciendo un nuevo diálogo de mutua interrelación, no de dependencia, entre la educación y el resto de las actividades –exposiciones, colecciones, programas públicos– de este Museo.