

# La exposición *La bestia y el soberano* en el MACBA. Crónica de un cortocircuito anunciado

## The exhibition *The Beast and the Sovereign* in MACBA. Chronicle of a Short Circuit Foretold

Jorge Luis Marzo

BAU Centro Universitario de Diseño de Barcelona

Miembro de GREDITS (Grupo de Investigación en Diseño y Transformación Social)

Fecha de recepción: 1 de julio de 2015

Fecha de aceptación: 31 de agosto de 2015

*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*

vol. 26, 2014, pp. 11-20

ISSN. 1130-551

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2014.26>

### RESUMEN

En 2015, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) fue el escenario de una de los conflictos más relevantes de la historia reciente de las instituciones museísticas españolas. La censura por parte de la dirección del museo de una obra de la artista austriaca Ines Doujak, en el marco de la exposición *La bestia y el soberano*, además de tener graves efectos sobre el funcionamiento y la estructura de uno de los museos de arte más significativos del país, reveló la existencia de una serie de dinámicas políticas subyacentes que habían enturbiado y condicionado la institución desde su gestación a finales de la década de 1980, y que pivotaron siempre alrededor de cómo definir el factor público de la misma.

### PALABRAS CLAVE

MACBA. Censura. Política museística. Historia cultural. Cataluña.

### ABSTRACT

In 2015, the Museum of Contemporary Art in Barcelona (MACBA) was the scene of one of the most important conflicts of the recent history of Spanish museum institutions. The museum director censored a work of Austrian artist Ines Doujak as part of the exhibition *The beast and the sovereign*, an incident which had serious effects on the functioning and structure of one of the most important art museums in the country. Moreover, it also revealed the existence of a number of underlying political dynamics that had clouded and conditioned the institution from its inception in the late 1980s especially how its public condition should be defined.

### KEY WORDS

MACBA. Censorship. Museum Politics. Cultural History. Catalonia.

---

La secuencia de hechos ocurrida en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) a mediados de marzo de 2015 permite iluminar con inusual intensidad una serie de cuestiones relativas a la función adscrita a los museos de arte contemporáneo en España durante las últimas tres décadas. La singularidad catalana de la constitución, desarrollo y desenlace del MACBA en relación al resto de infraestructu-

ras museísticas españolas nos ofrece, además –pero no tan paradójicamente como parece a simple vista–, el contraste necesario para radiografiar la *querelle* surgida sobre la función pública de estas instituciones en un país, el surgido de la transición política, sin apenas experiencia ni debate institucional sobre modos de gestión cultural que expresen independencia política, económica y administrativa, pluralidad social y estética y transparencia pública. En definitiva, lo ocurrido recientemente en el MACBA parece ser el barniz final de una imagen que se ha ido cosificando a la misma velocidad que se craquelaba. Nos habla de los pies de barro de un experimento público-privado que pretendía ofrecerse como alternativa a la tradicional estatalización de la política cultural, y cuyo fracaso determina en gran parte tanto la interpretación del relato que de todo aquel proceso se hizo como de la exploración de modelos futuros.

Pero vayamos por pasos. El primero será abordar la secuencia misma de los hechos y proponer algunas interpretaciones. En el segundo, interpretaremos algunos de los conceptos vertidos por las diversas partes. El tercero tendrá que ver con una mirada hacia la génesis y evolución del MACBA.

## Los hechos

El 18 de marzo de 2015, Bartomeu Marí, director del MACBA desde 2008, comunica a los comisarios de la exposición *La bestia y el soberano*, Valentín Roma, Paul B. Preciado, Iris Dressler y Hans D. Christ, la suspensión de la muestra, que había de inaugurarse al día siguiente<sup>1</sup>. La exposición estaba co-producida por el MACBA y por el Württembergischer Kunstverein (WKV) de Stuttgart. Tal y como figura en la web del MACBA, la exposición

explora cómo las prácticas artísticas contemporáneas cuestionan y deshacen la definición occidental y metafísica de la soberanía política: el modo en que estas proponen maneras de entender la libertad y la emancipación que exceden el marco de la autonomía individual, así como la forma moderna del Estado-nación. La exposición toma el título del último seminario impartido por Jacques Derrida en 2002-2003, dedicado a analizar los límites de la soberanía política en la tradición metafísica. La bestia y el soberano encarnan, para el filósofo francés, las dos figuras alegóricas de lo político que se han situado históricamente más allá de la ley: la bestia supuestamente desconcedora del derecho y el soberano cuyo poder se define precisamente por su capacidad de suspender el derecho. Esta división ontoteológica produce una serie de oposiciones binarias de género, clase, especie, sexualidad, raza o discapacidad que estructuran relaciones de dominación. Por un lado, la bestia entendida como animalidad, naturaleza, feminidad, el sur, el esclavo, el sitio colonial, el sujeto no blanco, lo anormal. Por otro, el soberano que representa lo humano o incluso lo sobrehumano, Dios, el Estado, la masculinidad, el norte, el sujeto blanco y sexualmente normal. ¿Cómo pensar la soberanía más allá del poder? ¿Cómo producir soberanía cuestionando estas relaciones de dominación?<sup>2</sup>

Al hilo de estos conceptos, pocos pudieron pensar que los acontecimientos que estaban a punto de ocurrir en el MACBA se convertirían en la verdadera obra de la exposición, en el artefacto que, no de manera fortuita pero sí inesperada, espejaría algunas de las cuitas propuestas por la muestra y por las obras de los artistas que la conformaban.

La razón esgrimida por la dirección para la suspensión era la presencia de la obra titulada *Not Dressed for Conquering/Haute Couture 04 Transport* de la artista austriaca Ines Doujak, realizada en 2010 y expuesta previamente en la Biennial de Sao Paulo; una escultura en su mayor parte de papel maché cuya

<sup>1</sup> Con obras de Efrén Álvarez, Ángela Bonadies y Juan José Olavarría, Peggy Buth, Martin Dammann, Ines Doujak y John Barker, Juan Downey, Edgar Endress, Oier Etxebarria, León Ferrari, Eiko Grimberg, Masist Gül (presentado por Banu Cennetoglu y Philippine Hoegen), Ghasem Hajizadeh, Jan Peter Hammer, Geumhyung Jeong, Glenda León, Julia Montilla, Rabih Mroué, Ocaña, Genesis Breyer P-Orridge, Prabhakar Pachpute, Mary Reid Kelley, Jorge Ribalta, Hans Scheirl, Wu Tsang, Stefanos Tsivopoulos, Yelena Vorobyeva y Victor Vorobyev, Sergio Zevallos. El presupuesto de la muestra era de 240.000€, 180.000 de ellos procedentes de una subvención otorgada por la Kulturstiftung des Bundes.

<sup>2</sup> Texto de presentación de la exposición *La bestia y el soberano* [en línea], web del MACBA: <http://www.macba.cat/es/expo-bestia-soberano> [Consulta: 31 de agosto de 2015].

iconografía representa a un perro pastor alemán copulando con una figura humana cuyos rasgos faciales son los de la activista boliviana Domitila Barrios de Chúngara (fallecida en 2012), que a su vez practica sexo anal con una figura cuyo rostro parece ser el del rey Juan Carlos I de España, quien vomita flores en un suelo lleno de cascos alemanes de la Segunda Guerra Mundial. Todo el conjunto se sustenta sobre una pila de cartones de embalaje sujeta con cuerdas (Fig. 1).



Fig. 1. Ines Doujak, *Not Dressed for Conquering/Haute Couture 04 Transport*, 2010 (foto del autor).

Según Marí, el mensaje de la escultura era “inapropiado” y “ofensivo” por lo que el museo no debía canalizarlo: “El MACBA trabaja siempre con una gran libertad y responsabilidad y tiene una filosofía muy abierta, pero hay mensajes que no hay que vehicular desde el museo. El arte son mensajes y los museos sus transmisores”<sup>3</sup>. En una entrevista emitida ese mismo día en televisión, Marí insistió en la misma línea: “Las lecturas que se derivan de la obra serían nocivas para la institución y tengo la potestad de pedir que no se exponga, porque no todo el arte vale [...] hemos de ser muy exigentes [...] El MACBA no puede ser altavoz de una provocación espectacular”, al tiempo que subrayaba que no había recibido presiones de ningún tipo<sup>4</sup>. En paralelo, el director del museo adujo que no había sido oportunamente informado de todos los contenidos de la exposición por parte de los comisarios, lo que fue desmentido por éstos y por la artista Ines Doujak, aportando documentación acreditada<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Roberta Bosco, “El rechazo de una escultura en el Macba desata polémica y protestas”, *El País*, 18 de marzo de 2015.

<sup>4</sup> Entrevista a Bartomeu Marí, *8TV*, Programa “8 al día”, 18 de marzo de 2015, Barcelona [en línea], <http://bcove.me/duhd06af> [Consulta: 31 de agosto de 2015].

<sup>5</sup> El autor del presente texto intentó en varias ocasiones mantener una entrevista con Bartomeu Marí para conocer de primera mano su posición. Éste declinó finalmente la invitación.

Al transmitir la decisión a los comisarios, Marí les solicitó la retirada de la pieza de la muestra como forma de desencallar el conflicto. Tras unas horas en las que la artista, los comisarios y el resto de participantes de la muestra contemplaron diversas opciones, finalmente el equipo comisarial confirmó su negativa a retirar la obra y emitió un comunicado:

Acceptar la supresión de la obra de Ines Doujak no sólo habría comprometido la integridad conceptual de la exposición, sino que también amenaza nuestra comprensión del arte, de la libertad de expresión, así como del papel del museo en la sociedad contemporánea. En estas circunstancias la cancelación de la exhibición es un acto de censura. [...] La decisión del director del MACBA pone en peligro no sólo esta exposición en concreto sino que revela también el funcionamiento no democrático de una institución cultural pública<sup>6</sup>.

La noticia, inmediatamente difundida en las redes sociales y en los medios informativos, provocó un alud de reacciones opuestas a la decisión tomada por la dirección del museo. Decenas de personas se congregaron en la puerta del museo, cuyas puertas fueron cerradas, manifestándose a favor de la apertura de la exposición (Fig. 2). También los trabajadores del museo —a los que se prohibió momentáneamente el acceso a algunas dependencias del edificio— emplazaron a la dirección a dar a conocer “los motivos exactos de la cancelación y qué consecuencias podría tener”<sup>7</sup>. Asociaciones profesionales de artistas, críticos, gestores culturales y diversas entidades culturales solicitaron públicamente la apertura de la muestra, criticando severamente la censura ejercida por la dirección<sup>8</sup>.



Fig. 2. *Personas manifestándose en las puertas del MACBA.*

<sup>6</sup> Marta PEIRANO, “Las cinco claves del escándalo del MACBA”, *Eldiario.es*, 19 de marzo de 2015 [en línea], [http://www.eldiario.es/cultura/politicas\\_culturales/claves-escandalo-MACBA\\_0\\_368163341.html](http://www.eldiario.es/cultura/politicas_culturales/claves-escandalo-MACBA_0_368163341.html) [Consulta: 31 de agosto de 2015].

<sup>7</sup> “El MACBA censura una obra ‘ofensiva’ con el rey Juan Carlos”, *El confidencial*, 18 de marzo de 2015 [en línea], [http://www.elconfidencial.com/cultura/2015-03-18/el-macba-censura-una-obra-ofensiva-con-el-rey-juan-carlos\\_730372/](http://www.elconfidencial.com/cultura/2015-03-18/el-macba-censura-una-obra-ofensiva-con-el-rey-juan-carlos_730372/) [Consulta: 31 de agosto de 2015].

<sup>8</sup> “Comunicado de la Plataforma d’Arts Visuals de Catalunya solicitando la apertura de la muestra *La bestia y el soberano* en el MACBA”. Firmado por la Associació d’Artistes Visuals de Catalunya, la Associació Catalana de Crítics d’Art, Art Barcelona (asociación de galerías),

Entre el 19 y 20 de marzo, la noticia había trascendido ampliamente el ámbito local y figuraba ya en numerosos medios nacionales e internacionales, tanto generalistas como especializados en arte y cultura. La presión mediática y las apabullantes reacciones del sector artístico de Barcelona condujeron a la dirección del museo a rectificar su posición inicial, permitiendo la mañana del día 21 la apertura de la muestra y la exhibición de todas sus obras, pero sin el aparato informativo habitual (rueda de prensa, entrevistas con los medios, exposición oral de los comisarios, etc.). La Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España (ADACE) celebró la rectificación, mostrándose en contra de cualquier censura, pero apoyando explícitamente a Marí<sup>9</sup>.

El día 23 de marzo, la comisión delegada del Consorcio del MACBA (integrada por la Generalitat, el Ayuntamiento, el Ministerio de Cultura y la Fundación MACBA)<sup>10</sup>, y reunida en sesión extraordinaria con Bartomeu Marí, recibió del director su dimisión, que le fue aceptada inmediatamente. Jaume Ciurana manifestó a la prensa que la Fundación MACBA “había tenido un papel impecable” en la crisis y que “no había que buscar manos negras detrás de ninguna decisión”: “No hay que entenderlo en clave de censura, sino en falta de confianza y desencuentro profesional”<sup>11</sup>. La comisión delegada aceptó también, a propuesta de Marí, el cese de Valentín Roma (conservador jefe) y Paul B. Preciado (directora de programas públicos) como comisarios de la programación general del MACBA (que cubría tres años) así como la rescisión de sus contratos, bajo la premisa de una cláusula en los mismos que contemplaba un “periodo de pruebas”; un “trámite” que no habría sido superado por ambos profesionales a juicio de Marí. En aquella reunión, se ratificó asimismo a Joan Abellà en su cargo de gerente para “garantizar el funcionamiento ordinario del museo hasta que se encuentre el sustituto de Bartomeu Marí”<sup>12</sup>, y se hizo público el inicio del procedimiento para convocar un concurso público internacional a fin de nombrar un nuevo director, quedando Marí como director en funciones hasta julio de 2015<sup>13</sup>.

Tras la reunión, se supo que toda la programación diseñada por Roma y Preciado –más de treinta exposiciones, en muchos casos ya en fase de producción– quedaba cancelada, desmantelando así la casi totalidad del calendario de actividades del museo<sup>14</sup>. Asimismo, se suspendía *sine die* el Programa de Estudios

la Associació Professional de la Gestió Cultural de Catalunya, el Gremi de Galeries d'Art de Catalunya, el Instituto de Arte Contemporáneo (Grup Catalunya) y la Xarxa d'Espais de Producció d'Arts Visuals de Catalunya [en línea. Disponible en la web del Instituto de Arte Contemporáneo: <http://www.iac.org.es/comunicado-de-la-plataforma-darts-visuals-de-catalunya-solicitando-la-abertura-de-la-muestra-la-bestia-y-el-soberano-en-el-macba> [Consulta: 31 de agosto de 2015].

<sup>9</sup> Comunicado de la ADACE: “Ante los sucesos recientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, la Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España, ADACE, quiere señalar que reprueba la censura como forma de silenciar ideas y enmascarar el debate y que no hemos dudado nunca en denunciar este tipo de prácticas cuando se han producido. Por eso, ADACE celebra que nuestro compañero Bartomeu Marí haya rectificado su decisión inicial y la exposición “La bestia y el soberano” se encuentre finalmente abierta al público desde hoy. La trayectoria de Bartomeu Marí, socio de ADACE, ha estado siempre comprometida con la defensa de la libertad en los museos y centros de arte, no solo a través de las acciones que como presidente del CIMAM ha impulsado durante estos últimos años, sino especialmente como se desprende de las propias actividades y exposiciones realizadas en el MACBA, de la que esta exposición es un ejemplo. La crisis de estos días revela las enormes dificultades con que se enfrentan los gestores de centros de arte contemporáneo a la hora de desarrollar proyectos que no estén condicionados por las industrias de la cultura o directamente por los intereses económicos o partidistas. Es imprescindible reivindicar el museo como un lugar público de reflexión y de debate, que pertenece a todos, que pueda abordar críticamente la realidad desde cualquier punto de vista. La polémica de estos días da un nuevo argumento a la imperiosa necesidad de dotar de autonomía real a nuestros centros de arte y de fórmulas de gobierno que les pongan al servicio de la sociedad”. 21 de marzo de 2015 [en línea]. Ver la web de ADACE: <http://www.adace.es/comunicado-adace-sobre-el-macba/> [Consulta: 31 de agosto de 2015].

<sup>10</sup> La comisión delegada del Consorcio del MACBA reunida en aquella ocasión estuvo formada por la siguientes personas: Ferran Mascarell, Conseller de Cultura, en representación de la Generalitat de Catalunya; Jaume Ciurana, Teniente de Alcalde de Cultura, y Lluçia Homs, director de Promoción de Sectores Culturales del Institut de Cultura de Barcelona, en representación del Ayuntamiento de Barcelona; Begoña Torres, subdirectora general de Cooperación Cultural con las Comunidades Autónomas, en nombre del Ministerio de Cultura; y Leopoldo Rodés, presidente de la Fundación MACBA.

<sup>11</sup> Blanca CIA, Entrevista a Jaume Ciurana: “A mí mismo me cuesta entender lo que ha pasado en el MACBA”, *El País*, 26 de marzo de 2015.

<sup>12</sup> Europa Press, “Dimite el director del Macba y despedidos los comisarios de la exposición polémica”, *Diario ABC*, 23 de marzo de 2015.

<sup>13</sup> El jurado del concurso estaba formado (a fecha de 15 de mayo) por: Chris Dercon, miembro del comité asesor del MACBA; Alfred Pacquement, exdirector del Centro Pompidou; Pepe Serra, director del MNAC; Ignasi Aballí, artista; Emilio Álvarez, galerista; Xavier Antich, profesor de filosofía; Jordi Sellas, representando a la Generalitat de Catalunya; Lluçia Homs, representando al Ayuntamiento de Barcelona; y Ainhoa Grandes, representando a la Fundación MACBA. Dado el cambio político que se ha producido en el Ayuntamiento de Barcelona tras las Elecciones Municipales del 24 de mayo, con la obtención de la alcaldía por la coalición Barcelona en Comú, y la pérdida de la misma por Convergència i Unió, es muy posible que se produzcan cambios en la representación municipal en el jurado (Nota a fecha del 22 de junio de 2015).

<sup>14</sup> Roberta BOSCO, “Recorte al Macba de Marí”, *El País*, 14 de mayo de 2015.

Independientes (PEI), dirigido por Preciado que, al cesar en el MACBA, también abandonaba la dirección del Programa, dejando en la estacada al cuerpo docente y al alumnado ya matriculado. El 10 de abril, los estudiantes del PEI realizaron y difundieron un manifiesto (“Todo está en orden”) en el que denunciaban el acto de censura, criticaban la estructura del museo y solicitaban la continuidad del Programa<sup>15</sup>. El 30 de mayo, la comisión delegada del MACBA realizó un cambio de estatutos en el personal del museo –aparentemente previsto antes de los hechos aquí analizados–, que otorgaba al gerente los máximos poderes de decisión, dejando de depender jerárquicamente del director<sup>16</sup>.

## Conceptos y marcos

“**Los límites de lo ofensivo**”. Hemos visto cómo Bartomeu Marí, el director del MACBA, declaraba como justificación de su intento de censura que “hay mensajes que no hay que vehicular desde el museo. El arte son mensajes y los museos son transmisores”. ¿Cuáles son los mensajes que sí o que no pueden ser transmitidos? Es evidente que ésta no es una cuestión formal, sino de base moral, en relación a un principio de autoridad que viene encarnado en el museo como espacio de veridicción social y cultural; un asunto patrimonial.

Mientras se producían los hechos antes relatados, el MACBA exhibía una exposición del trabajo plástico del escritor argentino Osvaldo Lamborghini, titulada *Teatro Proletario de Cámara*, con una gran presencia de explícitas imágenes pornográficas. A la entrada de la sala de exposición figuraba una advertencia que avisaba al público del carácter explícitamente gráfico de las imágenes, y que podría herir la sensibilidad de algunos espectadores. La dirección del MACBA consideró, por consiguiente, que esas imágenes podían ser vehiculadas por el museo, pues finalmente, al poner la nota de advertencia, proyectaba la idea de que todo era una cuestión de sensibilidad personal, y que la obra del artista y escritor argentino utilizaba la pornografía como “vehículo” para reflexionar sobre otras cuestiones, que serían las “realmente importantes”.

La obra de Ines Doujak, ¿en qué se distingue de la de Lamborghini a efectos instrumentales? La dirección del museo pareció aducir una falta de respeto a la persona del ex monarca. Se trataba, por tanto, de una cuestión de moralidad pública (y no privada) la que se presentaba: un ejercicio de definición de lo que es moral o no en términos “patrimoniales” (pues se trata de una institución con una cierta condición pública). La afrenta al rey no es entonces materia de “sensibilidad personal” sino de moral. Aquí ya no funciona el *disclaimer*. El mensaje, en este sentido, es muy claro: el museo se convertiría pues en un espacio donde determinar la moral pública, no un espacio para explorar sensibilidades privadas: los museos, según este criterio, deberían fijar el canon a través del cual establecer las fronteras entre lo común y lo privado.

“**Un papel impecable**”. Así definió el representante del Ayuntamiento en la comisión delegada del MACBA el comportamiento de la Fundación MACBA durante la crisis. Cabe, no obstante, señalar algunos asuntos. Leopoldo Rodés, presidente y fundador de la Fundación, es una figura con una gran ascendencia en la Casa Real española. Inició su carrera profesional como publicista. Gracias a sus gestiones, la presidencia honorífica de la Fundación MACBA recae en la reina Sofía. Es, asimismo, miembro, entre

<sup>15</sup> “Manifiesto @todoestaenorden”, 10 de abril de 2015 [en línea]. Ver <http://bestiasriseup.tumblr.com> [Consulta: 31 de agosto de 2015].

<sup>16</sup> El periodista José Ángel Montañés se hacía eco de las nuevas responsabilidades del gerente derivadas del cambio estatutario: “Además de autorizar y disponer los gastos, ordenar pagos y rendir cuentas, contratar obras y servicios, siempre que no supere un 10% del presupuesto y gestionar los bienes inmuebles adscritos al Macba, suma otros tan golosos como la dirección de todo el personal que trabaja en el centro, con el poder de contratar, despedir y sancionar a todos los empleados y la de poder elaborar el contrato programa, dos de las funciones que hasta ahora eran potestad del director que no tendrá ninguna autoridad sobre el personal y se limitará a elaborar el programa artístico”. Respecto al director: “La figura del director dentro de los nuevos estatutos también crece en funciones, de seis a siete, pero todas son de menor rango: Mantiene la dirección artística (no la patrimonial), el poder de asesorar técnicamente a otros órganos de Gobierno y suma la dirección de los servicios que el museo preste y las actividades que haga; emitirá un informe sobre la aceptación de donaciones y herencias y propondrá la compra de obras de arte que no sean superiores a los 15.000 euros, que tendrá que acabar aprobando el gerente, y si supera esta cifra lo tendrá que validar la Comisión Delegada”, en José Ángel MONTAÑÉS, “El gerente del Macba toma el poder”, *El País*, 30 de mayo de 2015.

otras muchas empresas, del Consejo de Administración de “la Caixa”; papel que ha sido determinante para la constitución de la Fundación Arte y Mecenazgo (una entidad creada con capital exclusivo de “la Caixa” y dedicada al fomento y defensa del coleccionismo privado) y la gestación de la alianza entre las colecciones privadas de la Fundación MACBA y de la Fundación “la Caixa” firmada en julio de 2010<sup>17</sup>.

Se antoja demasiado insólito pensar que las decisiones censoras de la dirección hayan sido tomadas por iniciativa propia, sin que haya habido presiones procedentes de la Fundación respecto a la idoneidad de exhibir ciertos discursos que cuestionan temas políticos sensibles. En este sentido, cabe también señalar que el perfil del relato que los programas iniciados por Roma y Preciado en el MACBA proyectaban, despertaron notables recelos en la dirección de la Fundación, mucho más interesada en tejer narrativas que hicieran visibles las supuestas bondades de fusionar su colección privada con la de la Fundación “la Caixa”. Es sintomático, en este sentido, la fulminante rapidez con que la presidencia de la Fundación MACBA aceptó la renuncia de Marí, que parece indicar el descontento de ésta hacia la opción independiente emprendida por éste al poner al frente de los programas del museo a dos comisarios “militantes” como Preciado y Roma. La defensa de Marí de los postulados pro-monárquicos de algunos miembros relevantes de la Fundación, asumidos hasta un grado crítico de no retorno, no parece haber jugado a su favor. Todo hace pensar que la “apuesta” de Marí a la hora de ejercer la censura, acaso con la convicción de ganarse el favor de la Fundación, fracasó estrepitosamente. Cuando quiso volver a posiciones de partida, se encontró sin ningún apoyo.

Es necesario, llegados a este punto, analizar también el papel de las instituciones públicas en esta crisis. ¿Cómo se entiende el silencio de unos responsables políticos adscritos a formaciones soberanistas –Convergència– acerca de la censura de la figura más simbólicamente unionista como la del rey? Aunque es necesario remitirse a la tercera sección de este artículo para analizar con más detalle esta cuestión, vale la pena recordar ahora que Ferran Mascarell, Conseller de Cultura, impulsó un cambio en la Ley de Museos de Cataluña en 2012, bajo la idea de cultivar relatos que vertebraran un marcado constructo nacionalista. Al mismo tiempo, es sabido que tanto el Conseller como el responsable municipal de cultura solicitan constantemente de los museos y centros de arte de Barcelona un tipo de programación que conlleve una mayor cantidad de público<sup>18</sup>. No hace falta ser muy perspicaz para comprender la apagada actitud de ambas instituciones frente a lo ocurrido en el MACBA: por un lado, confirmaban el apoyo a la estrategia de la Fundación privada MACBA, que desea conformar un espacio espectacular y fácilmente comercializable, al tiempo que se deshacían de una línea comisarial (que incluía el PEI) que entorpecía los planes políticos y económicos delineados institucionalmente.

En este orden de cosas, se explica –lo que no deja de causar estupor– la aceptación por parte de la comisión delegada no ya de la dimisión del director del MACBA sino del cese de los comisarios de la exposición de todas sus actividades en el museo, suscribiendo así, explícitamente, los postulados expuestos por la dirección del museo a la hora de ejercer la censura. En resumen, unos y otros han aprovechado la ocasión para delinear una estructura museística acorde a sus propios intereses particulares, dejando en la cuneta a justos y pecadores.

**“Críticas poscoloniales”.** Las analogías semánticas que se produjeron entre el acto censor y los conceptos proyectados por la exposición fueron de tal naturaleza, que algunos quisieron pensar que toda la secuencia de hechos era en realidad una ficción, un *fake*<sup>19</sup>. Demasiado perfecto para ser verdad. Lo ocurrido alrededor de *La bestia y el soberano* se convirtió en una suerte de espejo fidedigno de los enunciados propuestos en la muestra. Al mismo tiempo, lo acontecido describe con propiedad la negligencia ins-

---

<sup>17</sup> Sobre el proceso de “convergencia” de ambas colecciones, ver Jorge Luis MARZO, *L'era de la degradació de l'art. Poder i política cultural a Catalunya*, Barcelona, El Tangram, 2013, pp. 57-63. Hay versión castellana descargable: <http://www.soymenos.net>

<sup>18</sup> Según la encuesta cultural del Ayuntamiento de Barcelona realizada en 2014, sólo el 10% de los visitantes del MACBA son vecinos de la ciudad. Ver *Enquesta 2014 als visitants dels museus de Barcelona*, Ayuntamiento de Barcelona, mayo de 2015.

<sup>19</sup> Jorge Luis MARZO, “MACBA: Manual (imposible) de cómo hacer un *fake*”, *Diari de Tarragona*, Suplemento Encuentros, 28 de marzo de 2015, p. 3.

titucional a la hora de proyectar el museo como lugar de exploración de conflictos sin percibir que el museo y su aparato cobertor es en realidad un espacio conflictivo en sí mismo, una fuente constante de contradicciones.

Por razones de espacio, no podemos ocuparnos aquí del aparato político y conceptual que desplegaba la muestra. Sólo valga señalar que, en su conjunto, pretendía ofrecer una “contraiconografía” de las relaciones de poder, tanto con respecto a lo subalterno corporal como a lo subalterno de los relatos históricos. A este respecto, la obra de Doujak fue emplazada por los comisarios del siguiente modo:

La escultura forma parte de un proyecto iniciado en 2010, que arroja luz sobre las complejas y asimétricas relaciones entre Europa y América Latina. Es una obra que se inscribe en la gran tradición de las relaciones entre arte y poder. Desde hace siglos, el arte caricaturiza los arquetipos del poder y eso es lo que hace Doujak [...] <sup>20</sup>.

Eloy Fernández Porta, en un excelente artículo escrito en abril, en el que planteaba agudas claves de interpretación tanto de la obra de Doujak en el contexto de las prácticas artistas decoloniales como de las condiciones “morales” de recepción y difusión de la misma, concluía:

Como se ha podido ver en los últimos días hay en el *caso MACBA* una pasión corporativa por la uniformidad y el uniforme, una filia de Patronato, en que han vuelto a aparecer, bajo otras formas, las fuerzas fácticas y reglamentaciones sobre el cuerpo de las que hablan los artistas que han expuesto en esa muestra <sup>21</sup>.

El museo no es, por tanto, simple espejo de esta guerra iconográfica, de lenguajes, sino uno de sus principales actores. Es necesario que recordemos esto en todo momento. Esto no tiene nada que ver con la fabricación de escándalos, como muchos críticos hacia el arte contemporáneo denuncian, sino con la exploración de lo que precisamente no parece nunca escandaloso. El MACBA se ha revelado como un espacio incongruente a la hora de explorar lo común, porque fija la moral pública en función de la gestión de las sensibilidades privadas, no la de los artistas, comisarios y públicos, sino la de sus gestores. Tachar de inmorales a realidades sensibles “subalternas” que no responden al núcleo central de la administración identitaria supone un ejemplo fehaciente de lo que intentaba explorar críticamente la muestra. El escándalo, continuamente invisibilizado, reside aquí: en la gestión “moral” de un patrimonio que no se considera común.

## Génesis

Es necesario conocer la génesis y tortuosa evolución del MACBA para comprender con amplitud de miras lo acontecido en el museo. Como decíamos al inicio, el MACBA emblematiza con gran propiedad el nuevo orden que la cultura asumirá tras la Transición, pero, además, simboliza los fallidos esfuerzos por crear e implantar modelos mixtos de gestión cultural: fallidos, porque esos modelos sólo hacían emborronar una concepción privatizada de los imaginarios culturales <sup>22</sup>.

En 1985, Joan Rigol, Conseller de Cultura del gobierno catalán, ofrece el Pacto Cultural al resto de formaciones políticas, especialmente al Partit dels Socialistes de Catalunya (al frente de la alcaldía de Barcelona) y al PSUC (comunistas, más tarde Iniciativa per Catalunya). Previamente Conseller de Trabajo (1980-1984), Rigol había interpretado que la conflictividad social y laboral podía encontrar en la cultura un medio para el consenso. El Pacto Cultural respondía a una concepción “noucentista” y ecuménica de la vida

<sup>20</sup> Roberta BOSCO, “El rechazo de una escultura...”, *op. cit.*

<sup>21</sup> Eloy FERNÁNDEZ PORTA, “En torno a la obra de Ines Doujak y el ‘caso MACBA’”, *Jot Down*, abril de 2015 [en línea], <http://www.jot-down.es/2015/04/en-torno-a-la-obra-de-ines-doujak-y-el-caso-macba/> [Consulta: 31 de agosto de 2015].

<sup>22</sup> Una parte importante de los argumentos expuestos aquí sobre la génesis del museo procede de SUB (Societat U de Barcelona), *MACBA: la derecha, la izquierda y los ricos*, documental en vídeo, 2013 [en línea], <http://www.youtube.com/watch?v=rDzt22T-xJY&> [Consulta: 31 de agosto de 2015].

social, muy presente en gran parte del relato nacionalista creado en la burguesía catalana que daba su apoyo a *Convergència i Unió*. Según esta mirada, la política cultural tenía que ser un espacio transversal e ilustrado cuyas acciones permearan de arriba abajo con el objetivo de crear lenguajes de confianza en donde expresar la bondad del “encuentro” social, político y económico. Así, el Pacto establecía que la cultura debía ser el puente de entendimiento entre izquierdas y derechas, en la línea planteada por los sucesivos gobiernos socialistas en Madrid: la cultura era destinada a administrar los conflictos de la nueva democracia.

El Pacto Cultural ofrecía los instrumentos para generar infraestructuras de “maridaje” institucional en un periodo en que se apostaba claramente por convertir la cultura en el vehículo de reconstrucción urbana: desde planes como el Eje Cultural del Raval (Ayuntamiento, 1980) hasta la Ley de Museos (Generalitat, 1990). Un tiempo en que se comenzó a diseñar un conjunto de equipamientos estrella de la ciudad: el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), l'Auditori, el Teatre Nacional, el Mercat de les Flors, o el Museu d'Art Contemporani de Barcelona<sup>23</sup>.

Cuando el Pacto Cultural llegó abruptamente a su fin, a raíz de las disputas políticas creadas por el caso “Banca Catalana”, ya había cobrado fuerza la idea de constituir un museo dedicado al arte moderno catalán, cuya presencia en la ciudad era entonces menor y atomizada. Para los círculos nacionalistas, el museo debía concebirse como una suerte de recorrido genealógico estructurado por las grandes figuras catalanas (o catalanizadas) de la modernidad internacional (Picasso, Dalí, Miró, Tàpies) para acabar con los supuestos herederos posmodernos (Barceló). Sin embargo, esta opción contaba con un hándicap: Miró, Picasso y Dalí ya tenían sus instituciones museísticas propias (y rentables) y Tàpies planeaba entonces la suya (creada en 1984 e inaugurada en 1990). Era, por consiguiente, harto difícil poder congregarse una colección canónica de artistas que preferían ir por libre, escapando de ciertos abrazos oficiales, acaso gracias a recuerdos procedentes de la Dictadura.

Por su parte, el Ayuntamiento de Barcelona, de tonalidad socialista y poco orientada hacia el nacionalismo, optaba por un museo que se pusiera a la estela de las nociones heredadas de las políticas culturales francesas, orientadas a vertebrar estructuras culturales “urbanizantes” y “hacedoras” no tanto de “identidad” como de “ciudadanía”. La idea, derivada de la “acción cultural” gala, capaz de apaciguar conflictos y de crear al mismo tiempo marca generadora de valor, pasaba por la constitución de un museo que proyectara la ciudad en el universo del nuevo turismo cultural representado por los museos de arte contemporáneo nacidos en Europa (especialmente Francia y Alemania) y Estados Unidos.

Así, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) nace oficialmente en 1987 como reflejo de aquella dinámica contrapuesta. La concepción de una “co-participación” institucional en el museo (Ayuntamiento y Generalitat), originada por el Pacto Cultural, pero ya sin el paraguas de éste, llevaría a la postre a la aparición de un tercer actor, sobre el que pivotaría una parte importante del proceso evolutivo del MACBA. Ese actor se llama Leopoldo Rodés.

Leopoldo Rodés, empresario publicista en sus primeros días, y muy vinculado con el tiempo a los patronatos de notables museos internacionales, en especial neoyorquinos, fue uno de los principales artífices de la captación de recursos y difusión internacional de los Juegos Olímpicos de Barcelona de 1992. Muy cercano personalmente al alcalde Pasqual Maragall, Rodés postuló entre los círculos políticos y culturales del Ayuntamiento la idea de un museo que hiciera suyas algunas de las señas de identidad de la “sociedad civil”; esto es, la participación de la burguesía adinerada de la ciudad como mecenas. Aunque hubo figuras prominentes del consistorio que criticaron abiertamente esa lectura (como el arquitecto y urbanista Oriol Bohigas), otros como Pep Subirós y el propio alcalde dieron abierto respaldo a las tesis de Rodés.

La entrada de la burguesía liberal servía, por un lado, para poner freno a las disputas políticas entre izquierda y derecha; por el otro, proyectaba una imagen “desestatalizadora” de la política cultural como forma de diferenciarse de los tradicionales *modus operandi* de las instituciones españolas, acercándolas,

---

<sup>23</sup> Para un análisis a fondo de las políticas culturales en Cataluña, ver Nicolás BARBIERI, *¿Por qué cambian las políticas públicas? Una aproximación narrativa a la continuidad, el cambio y la despolitización de las políticas culturales. El caso de las políticas culturales de la Generalitat de Catalunya (1980-2008)*, Barcelona, Universitat Autònoma, 2012 (tesis doctoral inédita).

aparentemente, a los modelos anglosajones. Conscientes de la derrota de *Convergència i Unió* en la batalla por el MACBA, la Fundación MACBA, que sería el nombre que recibiría la “pata” del museo sostenida por los empresarios, optó por invitar a formar parte como miembros privados –entre otros– a figuras destacadas del aparato político convergente, como fue el caso de Macià Alavedra.

Las pugnas por elaborar un relato “nacional” o “internacional” del museo se saldaron con graves tensiones. La figura del crítico Daniel Giralt-Miracle se perfiló como un profesional de consenso, capaz de aunar ambas visiones. Sin embargo, las presiones de los sectores de la Fundación que abogaban por una línea “globalizada” acabaron imponiéndose, colocando a un comisario como Jean-Louis Froment a fin de elaborar un plan de programa y de colección. Las indefiniciones políticas también acabaron con él. Finalmente, el museo se inauguró en 1995 bajo la dirección de Miquel Molins, que presentó en las salas piezas de la colección de la Fundación “la Caixa”. Precisamente, el intento de alianza del MACBA con esa colección le costaría el cargo a Molins, al encontrarse abiertamente enfrentado con la Fundación MACBA y con su negativa a ceder terreno a “la Caixa” en la autoridad sobre los órganos del museo y de su colección. Recordemos que la Fundación MACBA es quien adquiere la colección que alberga el MACBA y de la que es propietaria en exclusiva, mientras el museo es de titularidad pública.

Manolo Borja-Villel tomará las riendas del museo en 1998 con la intención declarada de dar por finalizada la apuesta “nacional” y explorar la plena contemporaneidad internacionalista. La posible opción (nunca ejecutada) de crear una colección propia y pública del museo, relegando a un segundo plano la colección privada, sirvió de cortafuegos para frenar las tendencias invasivas de la Fundación; tendencias que renacerían con la llegada a la dirección del museo de Bartomeu Marí (2008), tras la marcha de Borja-Villel al Museo Reina Sofía de Madrid. Rodés, en medio de los recortes producidos por la “crisis”, forjará entonces una alianza con “la Caixa” a fin de disponer mutuamente de ambos fondos para ser expuestos tanto en las salas y exposiciones de la fundación bancaria como, y esto es lo relevante, en las salas públicas del MACBA. Paralelamente, la Fundación MACBA irá oscureciendo sus informaciones sobre capital invertido en la colección del museo, sin saber a fecha de hoy cuál es la cantidad que destina<sup>24</sup>.

Vemos, por consiguiente, que el encaje de la Fundación MACBA en el entramado del museo ha condicionado enormemente los debates sobre lo que debe constituirse como “espacio público y común” de reflexión, mixtificando los límites que deben existir entre intereses privados y públicos. Es en esos polvos en los que cabe entender los lodos creados por las presiones y censuras producidas en el MACBA durante el pasado mes de marzo y que han dilapidado la credibilidad del museo entre profesionales y ciudadanos en general. Cabe preguntarse, y con lógica preocupación, si todos los hechos aquí narrados no suponen, en realidad, una mayor carta blanca en el proceso de privatización de una institución emblemática como el MACBA.

**JORGE LUIS MARZO** es historiador del arte, realizador audiovisual, profesor del Centro Universitario de Diseño BAU de Barcelona y miembro del Grupo de Investigación GREDITS (Grupo de Investigación en Diseño y Transformación Social). Ha desarrollado numerosos proyectos nacionales e internacionales de investigación, en formato expositivo, audiovisual o editorial, a menudo en relación a las políticas de la imagen: *Arte en España (1939-2015)*. *Ideas, prácticas, políticas* (2015, con Patricia Mayayo), *No es lo más natural. Escritos y trabajos de Octavi Comeron* (2014, con Joana Masó), *No tocar, por favor* (2013), *MACBA: la derecha, la izquierda y los ricos* (2013, SUB), *Videocracia. Ficción y política* (2013, con Fito Rodríguez), *El defecto barroco. Políticas de la imagen hispana* (2010, con Tere Badia), *Low-Cost* (2009, con Mery Cuesta), *Spots electorales* (2008, con Fito Rodríguez), *Arte Moderno y Franquismo* (2008), *Fotografía y activismo social* (2006), *Tour-ismos* (2004, con Montse Romaní y Nuria Enguita), *Me, Mycell and I* (2003), *Indivisuals* (2002), *En el lado de la TV* (2002), *El corazón de las tinieblas* (2002, con Marc Roig).

Web: [www.soymenos.net](http://www.soymenos.net)

Correo: [diga@soymenos.net](mailto:diga@soymenos.net)

<sup>24</sup> Ver José Ángel MONTAÑÉS, “El Macba enriquece su colección con Hamilton, Ferrer y Baldessari”, *El País*, 16 de junio de 2015.