

Americanización y antiamericanismo en el universo narrativo y cultural de Madrid: el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía como espacio metatextual

José Luis Neila

Universidad Autónoma de Madrid

RESUMEN

La americanización se erigiría en el curso del siglo XX en uno de los procesos centrales y en la nueva versión de la modernidad a tenor de la hegemonía secular que se proyectaría desde el otro lado del Atlántico. En España el secular debate sobre la modernización se troquelaría con el nuevo siglo desde las claves del casticismo y la europeización. La crisis finisecular de 1898 inseminaría en este universo discursivo no sólo la primera codificación colectiva del antiamericanismo sino también la toma de conciencia en ciertos círculos intelectuales y políticos sobre el poder y el modelo estadounidense. El devenir del siglo iría cromando desde claves globales y locales la permeabilidad a la inercia de la americanización y las manifestaciones de antiamericanismo. La escena cultural reciente de Madrid y en particular el Museo Reina Sofía pincelarían un espacio metatextual en el que las más diversas expresiones artísticas plasmarían este pliego de imágenes y percepciones sobre el poder americano.

PALABRAS CLAVE: americanización, antiamericanismo, historia cultural, historia de las relaciones internacionales

ABSTRACT

The Americanization would become through the 20th Century in one of the main historical processes and the new version of Modernity based on the secular hegemony from the other side of the Atlantic Ocean. In Spain the traditional debate

about the Modernization it would be rewrite in the new century from the key concepts of “casticismo” and Europeanization. The Crisis of the end of century in 1898 would inseminate in this narrative universe not only the first version of anti-Americanism but also the awareness in certain intellectual and political spheres about the power and the American pattern of Modernity. From global and local keys the trajectory of 20th Century would insert the vigor of Americanization and the different expressions of the anti-Americanism. La recent cultural scene in Madrid and specially in the Reina Sofia Museum, would show a polysemic space where the different artistic expressions would translate this set of images and perceptions about the American power.

KEY WORDS: americanization, antiamericanismo, cultural history, world politics

La circunstancia semiperiférica de España en el curso del siglo XIX y XX trenzaría el debate en torno a la modernización y la modernidad, polarizando algunos de los grandes debates intelectuales y políticos desde la dialéctica casticismo y europeización. Una circunstancia que acompañaría a otros escenarios sociales y culturales de radio periférico a nivel global. No escaparían a esta trama las relaciones y el universo discursivo entre España y Estados Unidos cuya textura se iría entretejiendo y remodelando a medida que fue emergiendo el poder mundial norteamericano. Los mimbres desde los que se fue escenificando el complejo lienzo de imágenes, discursos y prácticas políticas en España metabolizarían la paradoja desde la inercia de la americanización, como epítome de la versión de la modernidad polarizada sobre el desarrollo, y el antiamericanismo militante cuya praxis textual y cuyas prácticas políticas corporeizarían diversas versiones en el curso del tiempo. Los lienzos textuales – tanto permanentes como temporales- de la actividad cultural de Madrid, y en especial la programación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía como epicentro, son activos espacios de debate en torno a la compleja y polivalente experimentación de la modernidad desde la versión del Destino Manifiesto. Un entramado textual que cohabitaría con el espacio aleatorio en el que confluirían no pocas iniciativas culturales y artísticas escenificadas en Madrid en los últimos años desde cuyas propuestas se entrecruzan las luces y sombras del siglo americano.

ECOS DEL “SIGLO AMERICANO” EN ESPAÑA: AMERICANIZACIÓN Y ANTIAMERICANISMO

En junio de 1937 Picasso dejaba listo para su exposición “El Guernica” en el pabellón de la República con motivo de la celebración de la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de la Vida Moderna en París. La obra, todo un icono de la España envuelta en una guerra civil que proyectaba a su vez el lienzo virtual de la guerra civil europea a tenor de su internacionalización, textualizaba desde el sincretismo de su lenguaje de las vanguardias el horror de la guerra y el colapso de los valores de la modernidad –europea- encarnados por la República española. Años más tarde, entre febrero y mayo de 1945 Picasso dejaba, en esta ocasión, un testimonio inacabado del horror de la guerra y del colapso de la civilización en su obra “El osario”, realizado bajo el influjo y la gravedad de las primeras fotos realizadas por el ejército estadounidense de los campos de exterminio nazis. Europa se perdía en sus propias sombras. Europa se zambullía en la amnesia y en la desorientación generada por la deserción de los referentes sobre los que se había acrisolado la modernidad y el logocentrismo de su ideal de civilización. Europa quedaba retratada como el “Mundo de ayer”, tal como el propio Stefan Zweig titulaba sus memorias.

En este contexto crítico Estados Unidos aparecía al otro lado del Atlántico como una solución a la crisis material y moral de los europeos. Entre 1919 y 1933 la intensificación de los lazos a ambos lados del Atlántico se agitaría desde la turbulencia modernizadora de lo que los contemporáneos denominarían americanización. Los Estados Unidos se ofrecían como paradigma de modernidad no sólo a través de su cultura material, sino también desde el espejo de sus instituciones y sus valores. El “americanismo”, en palabras de Frank Costigliola, significa:

(...) pragmatic, optimistic Outlook on life; a peaceful, rational compromise of political differences; an efficient, modern way of organizing work that emphasized machines and mass assembly production; rising standards of living with declining class antagonisms; scientist use of statistics and other information; and the predominance of mass society (this meant democratic politics, widespread consumption, and popular entertainment). Many Europeans welcome Americanism; other railed against it or were ambivalent, but nearly all believe it was in Europe’s future.¹

¹ COSTIGLIOLA, Frank: “U.S. Cultural Expansion in an Era of Systemic Upheaval”, en Merrill, Dennis-Paterson, Thomas G. *Major Problems in American Foreign Relations*, vol. II, New York, Houghton Mifflin Company, 2000, p. 107. Y véase

La influencia cultural estadounidense fue, en primera instancia, el producto de la masiva contribución de su poder económico, político y militar en Europa entre 1917 y 1919. Los orígenes de la americanización como un proceso global habría que buscarlo en el primer tercio del siglo XX y el uso de término que, en estas páginas contemplamos, se aviene a la definición precisada por Dominique Barjot al traducir:

(...) una profunda realidad cultural, la generalización de un modo de vida, de una civilización nacida al otro lado del Atlántico por la fusión de múltiples aportaciones, procedentes en su mayoría de Europa. Esta americanización tiene su origen en la transferencia a Europa occidental de métodos de producción, modelos de consumo, modos de vida, prácticas socioculturales y esquemas de pensamiento nacidos o adoptados originariamente en Estados Unidos.²

El Desastre del 98 en España, tal como fue percibido desde la cultura política del Regeneracionismo, daría lugar a reflexiones que concitaban el ejemplo de los Estados Unidos como modelo. Tras la guerra el diputado Eduardo Vicenti, más adelante vocal de la Junta de Ampliación de Estudios, llegaría a proclamar en las Cortes:

Yo no cesaré de repetir que, dejando a un lado un falso patriotismo, debemos inspirarnos en el ejemplo que nos ha dado los Estados Unidos. Este pueblo nos ha vencido no sólo por ser más fuerte, sino también por ser más instruido, más educado; de ningún modo por ser más valiente. Ningún yanqui ha presentado a nuestra escuadra o a nuestro ejército su pecho, sino una máquina inventada por algún electricista o algún mecánico. No ha habido lucha. Se nos ha vencido en el laboratorio y en las oficinas, pero no en el mar o en la tierra (Sánchez Ron, M.: 1988, 3).

asimismo NEILA HERNÁNDEZ, José Luis: *El destino manifiesto de una idea: Estados Unidos en el sistema internacional*, Madrid, UAM Ediciones, 2018, pp. 34-44.

² BARJOT, Dominique: “La aplicación del modelo norteamericano en Europa durante el siglo XX”, en Delgado, Lorenzo-Elizalde, M^a. Dolores (eds.) *España y Estados Unidos en el siglo XX*, Madrid, CSIC, 2005, p. 157.

La reflexión sobre el problema de España y la búsqueda de soluciones a su secular retraso se canalizaría desde la inercia cultural del Regeneracionismo a tenor de formulaciones que devendrían desde el casticismo hasta la europeización. La modernidad encarnada por los Estados Unidos se hilaría cómo una arista de ésta última, en clave de occidentalización en el curso del siglo.

La extraversion de Estados Unidos, especialmente en el curso del siglo XX, incentivaría a su vez reacciones antiamericanas cuyos componentes culturales serían indisociables de las propias circunstancias locales e históricas. El discurso antiamericano en Europa, Asia, América Latina y África -sustentado sobre todo un abanico de estereotipos como el materialismo, la violencia, el relajamiento moral, la vulgaridad o la prepotencia, entre otros- emergería -como bien subraya Emily R. Rosenberg- desde contextos culturales y políticos sujetos a códigos locales ajenos a los de los Estados Unidos y determinado al propio decurso histórico.³

El ensayista e historiador liberal Jean-François Revel afirmaba que el “antiamericanismo es una enfermedad universal, aunque más sofisticada y matizada en Europa”. Éste sería sobre todo un “fenómeno de los medios políticos y periodísticos, y de los profesores” y no estaría asociado a un patrón ideológico, pues si bien existía un antiamericanismo de izquierdas también existía de derechas. En cada país, además, revestiría unas características propias.⁴

En España afloraría en el curso del siglo un antiamericanismo tanto de derechas como de izquierdas. El antiamericanismo ha estado determinado en España por la propia naturaleza histórica de las relaciones hispano-norteamericanas y por el emergente papel adquirido por Estados Unidos, desde la irrupción del poder americano al transitar hacia el siglo XX hasta su encumbramiento hegemónico tras el ciclo de guerras mundiales. El antiamericanismo español en el curso del siglo XX, como bien subraya Alessandro Seregini, se ha modulado a tenor de dos tradiciones de cultura política, “dos conjuntos (o familias)”, que desbordan el propio perímetro de la política: uno referente a la derecha y el otro, a la izquierda.

³ ROSENBERG, Emily R.: “Cultural Interactions”, en Merrill, Dennis-Paterson, Thomas G. *Major Problems in American Foreign Relations*, vol. II, New York, Houghton Mifflin Company, 2000, p. 10.

⁴ REVEL, Jean-François: “El antiamericanismo es la gran coartada para la irresponsabilidad” (entrevista) en *El País*, 8 de junio de 2003.

El primero, en el que se integraría falangistas, nacionalistas, tradicionalistas e integristas católicos y monárquicos, entre otros, se nutriría, en especial durante la dictadura del general Franco, de unos valores en las antípodas de las señas de identidad de Estados Unidos, tales como el desprecio de la democracia y el liberalismo, aversión hacia el capitalismo, odio hacia el protestantismo o la obsesión antimasonica, además de un nacionalismo herido por la historia común cuyo punto nodal sería la guerra de 1898. Por su lado, el discurso antiamericano de la izquierda cristalizará básicamente tras la firma del Pacto con Estados Unidos en 1953 y el apoyo dispensado a la dictadura del general Franco. Éste se polarizaría sobre elementos algunos de ellos ya preexistentes:

(...) había factores que podían contribuir a desarrollar, luego, incidir sobre la evolución del antiamericanismo de izquierda. En este sentido, puede identificarse como impulso primario la generalizada aversión hacia la economía de mercado y el sistema capitalista (...) sostenidos por el pensamiento socialista y, de formas diferentes, por la doctrina marxista. Una segunda motivación puede hallarse en la actitud fuertemente hostil y crítica mantenida por los partidos comunistas de los países occidentales con respecto al universo americano (...) Una tercera motivación podríamos encontrarla en las actitudes tercermundista y antiimperialista típicas de una parte de la izquierda, al menos desde los años setenta.⁵

El antiamericanismo, cómo puntualiza Paul Isbell, adquiriría diferentes expresiones según las diferentes tesituras de la vida política española:

(...) España alimentó un antiamericanismo latente, un sentimiento reaccionario que no se suavizaría con el paso del siglo XX. Luego, la negativa de los EEUU a comprometerse como aliada con la democracia de la Segunda República durante la Guerra Civil, y la indiferencia hacia los principios liberales que parecía mostrar EEUU al dejar en el poder el régimen fascista después de la guerra mundial, garantizaría el anti-americanismo (sic) de la izquierda española; mientras la humillación sufrida por la derecha al tener que aceptar la ayuda y la presencia militar norteamericana durante la guerra fría, simplemente para asegurar la estabilidad y prolongación del régimen franquista, tuvo como consecuencia

⁵ SEREGNI, Alessandro: *El antiamericanismo español*, Madrid, Síntesis, 2007, p. 284.

que el antiamericanismo tampoco se desvaneciera fácilmente en la España conservadora.⁶

Desde esa perspectiva el antiamericanismo español participaría de los componentes del antiamericanismo que se iría fraguando en el continente europeo desde el siglo XIX, pero que comenzará a socializarse y difundirse tras el ciclo de guerras mundiales. Este sentimiento, en opinión de Alessandro Seregni, vendría motivado por un doble impulso: en primer lugar, en la medida en que la “modernización americana ante los ojos de algunos europeos se convierte en una amenaza para la integridad cultural, religiosa y nacional y una fuente de corrupción moral para la juventud”, además de representar un choque entre una cultura aristocrática, en decadencia, y una cultura de masas, en plena emergencia; y en segundo lugar, como consecuencia de “sentimientos de frustración, de decepción y de rabia que los países europeos sienten por la incesante ascensión y por el crecimiento extraordinario de Estados Unidos”.⁷

EL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA Y ESPACIOS CULTURALES ALEATORIOS EN MADRID EN LA CONSTRUCCIÓN DE RELATOS EN TORNO A LAS TEXTURAS DEL DESTINO MANIFIESTO

¿De qué modo la actividad de los principales centros culturales en Madrid desde la última década puede ilustrar la confluencia de relatos en los que encuentran cabida la reflexión crítica sobre los ecos del Destino Manifiesto? Y ¿en qué medida el desempeño de esta actividad en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía como epicentro textual sobre los ecos del siglo americano ilustra la acogida y construcción de relatos conscientes entre las partituras de la americanización y del antiamericanismo?

El Museo Reina Sofía, inaugurado en 1992, experimentaría un giro radical en su filosofía y su forma de trabajo desde enero de 2008 con el nombramiento como director de Manuel Borja-Villel -antiguo director del MACBA-. A la hora de indagar en torno al papel del museo ante el arte contemporáneo y la

⁶ ISBELL, Paul: “Excepcionalidad española y excepcionalismo estadounidense: raíces de desencuentros y reencuentros”, en Flys Junquera, C.-Cruz Cabre ra, J.E. (eds.) *El nuevo horizonte: España/Estados Unidos. El legado de 1898 y 1898 frente al nuevo milenio*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2001, p. 51.

⁷ SEREGNI, Alessandro: *El antiamericanismo español...*, pp. 35-37.

construcción de relatos, lo que se traduciría en el nuevo equipaje textual y organizativo de la colección permanente, parece del todo pertinente acudir a la introducción realizada por los editores Jesús Carrillo y Rosa Peiró, además del director de la institución:

Se ha de renunciar a la ficción de que existe un principio y una conclusión que es el resultado de un encadenamiento de causas y fines temporalmente ordenados. Tampoco es posible ya determinar un solo espacio, estructurado en territorios y fronteras, centros y periferias. La tarea consiste, más bien, en crear diversos relatos y trazar mapas que combinen las complejas relaciones entre el tiempo y la geografía (...) Solo esa diversidad de relatos puede adecuarse a un periodo en el que se está trastocando tanto la línea continua del progreso histórico como el orden geopolítico del mundo (...).

El reto de “museizar” unas obras y unos procesos que a menudo se concibieron al margen de la institución del arte. Se trata de manifestaciones que se rebelaron contra la tendencia taxidérmica de los museos (...) El museo debe plantearse cómo enmarcar museográficamente el desbordamiento o la disidencia sin neutralizar o aplacar el poder de disrupción que está en la base de su propuesta estética⁸.

En sí misma la propia concepción del museo de arte contemporáneo y el desempeño en la rearticulación de la colección permanente, en la que el contexto devendría a un lugar esencial en la construcción del texto –las obras de arte como tales-, así como el diálogo que se entablaría en la polifónica política de exposiciones temporales en el propio museo y otros espacios vinculados al mismo –como el Palacio de Cristal y el Palacio de Velázquez en el Retiro- transgreden cualquier tentación de un relato simplificador para dar cabida a un espacio textual transfronterizo en el que conviven y dialogan diferentes relatos. Se visibilizarían y se diluirían a la vez las fronteras culturales trazadas por la epistemología occidental -incluida, por supuesto el Destino Manifiesto- en los términos en que han sido conceptualizadas desde la colonialidad del poder y el conocimiento en teóricos como Walter D. Mignolo al explorar sobre el “pensamiento fronterizo” o Boaventura de Sousa Santos al hacerlo sobre las “líneas abismales”, como demarcación entre lo humano y lo subhumano.

⁸ BORJA-VILLEL, Manuel, CARRILLO, Jesús y PEIRÓ, Rosa (eds.): *La colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Claves de lectura (parte II)*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Ediciones La Central, 2013, pp. 7-12.

La exploración a través de las actividades del Museo Reina Sofía en torno a los ecos del Destino Manifiesto y la presencia de la dinámica de americanización y las manifestaciones de antiamericanismo la proyectamos en tres planos narrativos: Modernidad y Destino Manifiesto; el “amigo americano” desde la perspectiva centro-periferia; y el mantra del “Desarrollo” y la globalización del capitalismo.

LA MODERNIDAD DESDE LA OTRA ORILLA ATLÁNTICA: TRAS LAS HUELLAS Y ECOS DEL DESTINO MANIFIESTO

El tránsito al siglo XX y la crisis finisecular metabolizada en torno al 98 y la guerra hispano-norteamericana clausuraba el imperio americano-pacífico de la corona española y despejaba el camino hacia la construcción del imperio tropical en los Estados Unidos. Las islas Filipinas, cuyo destino quedaría sellado *manu militari* al de los Estados Unidos bajo la fórmula del protectorado, se convertiría en uno de los nuevos lienzos sobre los que se proyectaría el Destino Manifiesto y corporeizaría la poética de la dominación de la pesada carga del hombre blanco que acuñara Rudyard Kipling al publicar el poema en la revista McClure's en 1899 bajo el título original “The United States and the Philippine Islands”. Entre las actividades programadas por el Museo Reina Sofía en el Palacio de Cristal del Retiro en los días 24 y 26 de octubre de 2018 en el ciclo de proyecciones de películas recientes “Intervalos” se presentó la película dirigida por Sally Gutiérrez Dewar *Te acuerdas de tu el Filipinas?* (2017). La obra se presentaba en aquel icónico lugar que sirvió de escenario para el zoo humano en la Exposición Colonial de las Islas Filipinas de 1887. La película acoge la textura de la criollización y las huellas de la cultura española, pero desde un trazo crítico en clave poscolonial respecto al silencio identitario a tenor de la gravidez cultural y geopolítica de los poderes coloniales, primero español y con posterioridad de los Estados Unidos y que se extendería hasta el presente a tenor de las resistencias a la inercia uniformizadora de la globalización.

El excelente patrimonio del Museo sobre las manifestaciones artísticas del periodo de entreguerras, y en especial su núcleo central en torno al Guernica y la textualidad del pabellón de la II República en la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de la Vida Moderna celebrado en París en 1937 extenderían toda su dimensión ontológica con la exposición “Encuentros con los Años 30” que se celebraría en el mismo centro entre octubre de 2012 y enero de 2013. La ventana abierta hacia las exposiciones internacionales y, en particular, hacia el World's Fair de Nueva York en 1939 trenzaban un hilo textual cuyas hebras

desembocaban en el corazón del Destino Manifiesto desde las claves del *New Deal* y la resemantización del sueño americano. En 1939 el semanario francés *L'Illustration* dedicaba una de sus portadas al *New York World's Fair* y bajo una enorme bandera de los Estados Unidos y una de las esculturas icónicas de la exposición figuraba impreso “Le monde de demain”. Una de las principales atracciones de la exposición internacional, levantada en un antiguo vertedero Flushing –en Queens-, era Futurama. Las palabras –televisadas- con las que Franklin D. Roosevelt inauguraba la exposición eran una invitación a conocer el futuro, pero no un futuro desertado en una utopía lejana en el tiempo y en construcción, sino un futuro y una utopía ya encarnada por los Estados Unidos y que se proyectaba como modelo al resto del mundo. El clima de confianza y optimismo que derrochaba la exposición hacia la tecnología y la sociedad del consumo de masas, envuelto en un estilo *art déco* racionalizado a modo de una arquitectura amable y comunicativa –en la que participaría Salvador Dalí con el edificio onírico “El sueño de Venus”-, contrastaba con la gravidez de muchos de los pabellones europeos y la evocación historicista del pasado. Aquel contraste se antoja aún más radical y trágico si se compara con la alta tensión ideológica y propagandística de la Exposición Internacional de París de 1937. Las palabras del periodista suizo Max Edouard Liehburg serían elocuentes en este sentido: “En lugar de ser una apoteosis del arte y la tecnología capaz de derribar fronteras, esta exposición se ha convertido en un festín de las vanidades nacionales, del deseo de dominación de cada nación, un campo sembrado de pabellones de propaganda nacional. Esta ‘Liga de Naciones’ ha degenerado en una convención de ministerios de propaganda”⁹.

El velo preinterpretativo de la Modernidad desde las claves del Destino Manifiesto, en clave de americanización, alcanzarían su plena eclosión tras la II Guerra Mundial y la escenificación del poder –duro y blando en los términos empleados por Joseph Nye Jr.- con la Guerra Fría y la plataforma discursiva y operativa del Plan Marshall. La España del general Franco –como en breve abordaremos- no asistiría impermeable, pese a precaria situación internacional, a la irradiación de poder desde el otro lado del Atlántico y no dejaría de crecer en el curso del siglo, aún conviviendo con las pulsiones antiamericanistas agitadas tras los acuerdos secretos de 1953. El espacio aleatorio de la actividad cultural de Madrid en la última década, al margen de la actividad del Museo Reina Sofía, ilustra una polifonía textual en la que encontrarían cabida aproximaciones

⁹ GOLAN, Romy: “La feria universal un teatro transmedial”, en *Encuentros con los años treinta*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía–La Fábrica, 2012, p. 176.

estéticas desde la antropología y el orientalismo de la cultura de la frontera a tenor de las pinturas de Henry Lewis y Thomas Hill y las fotografías de Carleton E. Watkins y William Henry Jackson, como la concitada en el Museo Thyssen-Bornemisza entre noviembre de 2015 y febrero de 2016. Los ecos de la frontera orbitarían con otros registros como el género de aventuras, el bélico o la carrera espacial, cuya globalización contaría con la valiosa plataforma de Hollywood y que en la cultura y el imaginario popular e infantil de la España de finales de los sesenta se plasmaría en los motivos temáticos del juguete español Madelman. Una mirada antropológica hacia este imaginario habría cristalizado en la exposición “50 años de Madelman ¡Aún lo pueden todo!” en el Museo Nacional de Antropología entre junio y octubre de 2018. Quizás, mejor aún que iconos culturales como los jeans o la Coca-Cola, la profunda penetración de la cultura norteamericana se escenifique desde la música popular. La Casa del Lector reunía en una maravillosa exposición sonora titulada “El poder de las canciones. 60 momentos pop del siglo XX”, celebrado entre los meses de enero y octubre de 2015, en cuyo cancionero figuraban 28 artistas estadounidenses y seis de entre las diez canciones españolas seleccionadas de inequívoca influencia en el pop y el Rock’n Roll anglosajón.

Las exposiciones de artistas norteamericanos han dejado, asimismo, espacio para penetrar en las zonas de sombra, cuando no en la pesadilla, del sueño americano en figuras icónicas como Hopper –al que se dedicó una exposición monográfica en el Museo Thyssen-Bornemisza entre junio y septiembre de 2012- o las más recientes de Andy Warhol y Roy Lichtenstein –“Warhol. El arte mecánico” expuesta en Caixaforum entre febrero y mayo de 2018 y “Roy Lichtenstein. Posters” en la Fundación Canal entre octubre de 2018 y enero de 2019-. Un espacio en el que también tendrían cabida artistas “malditos”, cuya obra es crucial para penetrar en relatos a contracorriente –en la frontera- en torno al discurso oficial sobre la cultura americana y la Guerra Fría, caso de la excelente exposición que dedicó el museo Reina Sofía a la figura de Bruce Conner –“Es todo cierto” entre los meses de febrero y mayo de 2017-, donde la crítica a la violencia y a las estructuras de poder y la fascinación hipnótica por la bomba termonuclear acrisolan el eje de su obra¹⁰. Y, asimismo, la no menos fascinante

¹⁰ En la introducción del libro catálogo de la exposición se cuestiona la dificultad de definir un marco que identifique a Bruce Conner a tenor de su “alejamiento consciente de los espacios estéticos de moda, y en su voluntad clara de instalarse en la frontera”. Su modo de entender el arte sugiere “una búsqueda espiritual y a menudo el punto de partida religioso le sirve para ironizar sobre la tiranía del dogma de la fe y

obra de Danniell Jonhston, pieza esencial de la cultura *underground* y el *grunge* a partir de una personalísima indagación y la cosmogonía sobre las miserias del sueño americano, en su retrospectiva “Visiones Simbólicas” en la Casa Encendida entre los meses de abril y junio de 2012¹¹. Prismas y visiones múltiples desde las que el lienzo cultural de Madrid y en particular el Museo Reina Sofía suscitan la reflexión en torno al poder, la textualidad y la violencia en el siglo americano.

EL “AMIGO AMERICANO” DESDE LA PERSPECTIVA CENTRO-PERIFERIA: PODER, TEXTUALIDAD, VIOLENCIA

Las cicatrices de la posguerra civil española y la asfixia autoritaria del régimen del general Franco –materializadas en la autocensura, en unos casos, y el exilio, en otros, de los artistas españoles-, la debacle moral del continente europeo tras la Guerra Mundial y las fracturas escenificadas por la Guerra Fría en pleno éxtasis del ejercicio hegemónico del poder de los Estados Unidos institucionalizado en el caso español con la firma de los Pactos secretos con los Estados Unidos en 1953 y solidificado por las actitudes y senderos recorridos por las vanguardias artísticas internacionales habitan una parte fundamental de la colección permanente del Museo Reina Sofía, particularmente en el arranque de las posguerras de su hoja de ruta en la colección 2 “¿La guerra ha terminado? Arte en un mundo dividido (1945-1968?” y las pasarelas entabladas con las exposiciones temporales a modo de catas de profundidad en las aristas textuales contenidas en el Museo.

La segunda posguerra mundial concitaría los diferentes estados de ánimo y las proyecciones estéticas a uno y otro lado del Atlántico. De un lado, la gravidez de la Europa de las ruinas y la reconstrucción, como síntomas morfológicos de una crisis de civilización cuya plasmación plástica e intelectual ya se había configurado durante la Guerra del Catorce y su posguerra, se codificaría en el lenguaje de las vanguardias como el informalismo –en las obras de Jean Fautrier –, el primordialismo y el primitivismo del grupo CoBrA cercanos al *Art Brut* de

del dogma del mercado” (FRIELING, Rudolf-GARRELS, Gary (eds.): *Bruce Conner. Todo es cierto*, Madrid, Museo Nacional Centro del Arte Reina Sofía, 2017, pp. 5-6).

¹¹ “Daniel Johnston –escribe Jordi Costa- no es un *idiot savant*, sino alguien que, quizá bajo la *lejana* inspiración que le proporcionaba Casper, ha decidido construirse una trinchera en el limbo, en la perpetua frontera. Extendiéndonos una invitación a descubrir ese deslumbrante *Neverland* que parece diseñado por un hijo mutante de Jack Kirby” (COSTA, Jordi: “Cosmología privada de un fantasma amigable”, en *Daniel Johnston. Visiones simbólicas*, Madrid, Casa Encendida, 2012, p. 11).

Jean Dubuffet o las propuestas letristas al trauma posbélico que se mostraría en las primeras salas de esta parte de la colección del Museo Reina Sofía atendiendo al telón de la Europa de la distopía. Los artistas de la segunda posguerra mundial, y en particular el informalismo, no optaron por representar la destrucción de las formas como ya habían experimentado las vanguardias desde la Guerra del Catorce sino escenificar el drama de lo informe en el propio arte. El objetivo no era tanto representar como expresar la textura de lo informe tras la destrucción de la forma, de la civilización y de la propia naturaleza como consecuencia de la guerra total.

Al otro lado del Atlántico, frente al marcado auge de las izquierdas en buena parte del mundo y en especial en Europa en plena posguerra, en Estados Unidos se asentaría una atmósfera profundamente conservadora. La traslación del eje de poder de la modernidad hacia la Nueva Bizancio se pondría de manifiesto en la centralidad de Nueva York, como foco de irradiación artística, frente al papel tradicionalmente desempeñado por París desde el pasado siglo. Sergue Guilbaut, comisario de la exposición titulada “París pese a todo. Artistas extranjeros, 1944-1968” inaugurada en el Museo Reina Sofía el mes de noviembre de 2018 interpretaba esta traslación de polos culturales como “el robo” del arte moderno a expensas de París. Una imagen que bien puede ilustrar esta deriva tectónica sería la siguiente imagen: “el tótem del arte con eje francés y del optimista resurgimiento de la libertad era Picasso desde el Salón de 1944, el Picasso que 20 años después pasaría a significar el eje de la colección del MOMA y con ello el de la nueva narración”¹². Como bien advierte María Dolores Jiménez-Blanco, con motivo de la exposición *Lo nunca visto* celebrada en la Fundación Juan March entre febrero y junio de 2016, el “informalismo no era, desde luego, tan diferente a lo que se estaba produciendo en Estados Unidos y singularmente en Nueva York, bajo la etiqueta de ‘expresionismo abstracto’, pero “aunque el informalismo europeo y el expresionismo abstracto americano pudiesen entenderse como movimientos hermanos en términos estilísticos, existe una importante diferencia entre ambos que nace de un hecho histórico incontestable: en suelo americano no hubo guerra ni campos de exterminio”¹³. La instrumentalización de las corrientes artísticas de la vanguardia estadounidense, como el expresionismo abstracto, y la reinención de la Modernidad –ilustrado

¹² ANDRÉS, Enrique: “Nueva luz sobre París”, en *Babelia. El País*, 17 de noviembre de 2018.

¹³ JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores: “Pintura pese a todo”, en FONTÁN DEL JUNCO, Manuel, VALLEJO, Inés (eds.): *Lo nunca visto. De la pintura al fotolibro de posguerra (1945-1965)*, Madrid, Fundación Juan March, 2016, p. 39.

como contrapunto en la colección del Museo Reina Sofía- sería un frente más de la Guerra Fría cultural. Formulaciones teóricas como las de Jackson Pollock o Mark Rotko en esta corriente estética reivindicando y priorizando la libertad de gestos, del trabajo con la materia y el uso de nuevas técnicas como el *dripping* serían objeto de subvenciones y respaldo por parte de las autoridades federales con el fin de mostrar la libertad creativa como un activo frente al encorsetamiento y la rigidez del realismo socialista normalizado por el estalinismo, tras asfixiar el espacio creativo y la libertad de las vanguardias – entre ellas el constructivismo¹⁴.

Una parte fundamental de la colección del Museo Reina Sofía tras la posguerra civil española y la segunda posguerra mundial transita desde los meandros del arte español y la rearticulación de sus raíces con el pasado y las vanguardias y las conexiones con el panorama cultural internacional desde una sociedad anestesiada por el autoritarismo, la represión y la censura del régimen del general Franco. Los años cuarenta, los años de la “resistencia silenciosa” y de una “modernidad cauta” –descrita por Antoni Marí como una “vanguardia cauta, infiltrada y dispersa” que permaneció latente de un modo u otro conviviendo siempre con sucesivas y variadas corrientes oficiales¹⁵-, se embarcan en los prolegómenos de esta parte de la colección permanente con las claves del humor y el irracionalismo del postismo –postsurrealismo como reza en su segundo manifiesto en 1946 y como intento de síntesis de las vanguardias literarias precedentes- y de la textualidad de las revisas satíricas como *La Codorniz*. Un escenario cultural extraordinariamente ilustrado en la exposición “Campo Cerrado. Arte y Poder en la posguerra española 1939-1953” celebrada en el mismo museo entre abril y septiembre de 2016 y en cuyo decurso la reflexión en las conexiones entre el arte y el poder deambula entre los dibujos y fotografías de los exiliados españoles en Francia, el arte experimental y la frivolidad de algunas de sus manifestaciones. El continuo interés, afirma María Dolores Jiménez Blanco, de los “artistas e intelectuales por las formas populares de entretenimiento durante el régimen de Franco, plantea un debate sobre cómo las formas de arte y cultura” aparente más frívolas –como el circo, las ferias, los

¹⁴ Véase NEILA, José Luis: *El Destino Manifiesto de una idea. Estados Unidos y el sistema internacional*, Madrid, Ediciones Universidad Autónoma de Madrid, 2018, p. 356.

¹⁵ JIMÉNEZ BLANCO, María Dolores “Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953”, en VV.AA. *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1945*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016, p. 32.

parques de atracciones o el cine paródico- se convirtió en un “terreno importante desde el que se postuló el valor creativo y reparador de lo frívolo como elemento central de la crítica cultural durante los periodos de reconstrucción”. Más allá de su aparente intrascendencia su inocuidad facial permitiría “formas más libres de intercambio” y un “espacio de mayor creatividad (y diálogo) que los espacios expositivos más oficiales” de las galerías y museos. En el libro de Gasch sobre el circo de 1947 rememoraba la visita del artista norteamericano Alexander Calder y la representación de su circo en miniatura en la Barcelona de preguerra, llamando “la atención a sus lectores sobre la ‘americanidad’ del artista” y su pasión por el circo, pero obviando toda mención a su participación con la instalación de la fuente de mercurio en el pabellón de la República en la Exposición internacional de París de 1937 y soslayando toda posibilidad de potencial crítico y político del circo¹⁶.

En el epicentro del informalismo español, como espacio de expresión artística de mayor radio internacional, el grupo El Paso, creado en 1957, se “propondría –en palabras de María Dolores Jiménez-Blanco- cambiar la situación cultural del país también con un acento de rebeldía política, en este caso sutilmente soterrada que permitió que las obras de sus integrantes –Saura, Millares o Rivera, entre otros- fuesen presentadas por las propias autoridades franquistas en el exterior como un emblema de la modernización del país en el contexto de la Guerra Fría”¹⁷. Aquel mismo año se crearía también el Equipo 57 en París, con una apuesta por el arte geométrico abstracto y proponiendo una indagación sobre la denuncia de los mecanismos del mercado y la reivindicación de la función social del arte. Como hiciera la Administración norteamericana con el expresionismo abstracto en el frente cultural de la Guerra Fría, el régimen de Franco capitalizó e instrumentalizó el informalismo como una pincelada más en el retablo del aperturismo y de una España embarcada en la modernización tecnocrática, toda vez que comenzó a ahuyentar el recuerdo de los tiempos de la autarquía y el ostracismo internacional. En este cambio de decorado la apertura diplomática y económica que avanzaría en la década de los cincuenta cobraría nuevo vigor en 1962 con la configuración de un gobierno en el que estarían presentes tecnócratas y políticos próximos al *Opus Dei* “con el fin de modernizar el país y homologarlo *sui generis* con las democracias occidentales”. Desde el Ministerio de Información y Turismo, a cuyo frente se situaría Manuel Fraga hasta 1969 el régimen intentaría proyectar una imagen más amable y moderna de España mediante el control de la información –desde la prensa hasta el cine, la televisión

¹⁶ JIMÉNEZ BLANCO, María Dolores “Campo cerrado...”, pp. 19-20.

¹⁷ JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores: “Pintura pese a todo...”, p. 41.

y el mundo del espectáculo- para potenciar la industria turística y atraer la inversión extranjera. Un paisaje sobre el que gravitarían las fotografías e imágenes de la exposición celebrada en el Centro Cultural el Águila “MAD about Hollywood” a finales de 2017 retratando el paso de las estrellas del otro lado del Atlántico por Madrid en las décadas de 1950 y 1960. En este contexto, “los críticos y gestores oficiales siguieron apostando por la promoción cultural del país a través del informalismo pictórico y de la fotografía turística, convencidos tanto de la neutralidad política de la abstracción como de la rentabilidad de la promoción de la España de sol y playa”¹⁸.

El *jazz*, de igual modo que el expresionismo abstracto, fue impulsado por el Departamento de Estado norteamericano como un eficiente agente divulgador y propagandístico de los valores de la República –libertad, capitalismo y democracia-. Durante la guerra civil ambos bandos en liza mostraron actitudes de rechazo hacia el *jazz*, aunque por diferentes motivos. Si para los republicanos era percibida como una música elitista y burguesa producida bajo la influencia de Estados Unidos, para los rebeldes era un sonido primitivo, inmoral y salvaje que además había sido “inventado por negros”, como bien se precisaba en la exposición “El pintor de canciones. Conexiones entre las artes visuales, la escritura y la música popular en España (1948-1978) celebrada entre los meses de septiembre y noviembre de 2018 en el Centro Cultura Fernando Fernán-Gómez.

Tras la guerra el antiamericanismo conservador del nuevo régimen afloraría en gestos culturales como la prohibición de la emisión del sonido del *jazz*, mediante una circular de la Delegación Nacional de Propaganda de 1943 en la que se explicitaba que lo que “queremos desterrar es la ola de jazz arbitraria, antimusical y pudiéramos decir antihumana con que América del Norte hace años ha invadido Europa”. Sin embargo, los ritmos negros nunca dejarían de escucharse en España y el *jazz* ocuparía un lugar predilecto en las preferencias de muchos jóvenes al identificarlo con sus ansias de libertad. Tras los Pactos con los Estados Unidos en 1953 se dulcificaría la censura contra la música afroamericana como un síntoma más del desarme arancelario cultural hacia Estados Unidos y el proceso de americanización. Los tentáculos de la diplomacia cultural norteamericana cristalizarían, en el caso del *jazz*, en las actuaciones de Louis Armstrong y Lionel Hampton en Madrid y Barcelona en 1955 y 1956, promovidas desde Washington y algunas patrocinadas por la Embajada estadounidense. La figura de Armstrong, un mito viviente del género, inspiraría

¹⁸ BORJA-VILLEL, Manuel-CARRILLO, Jesús-PEIRÓ, Rosa (eds.): *La colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía...*, p. 63.

algunas de las obras de pintores como Tápies y Guinovart y de escritores como Joan Brossa y Salvador Espriú.

En el contexto de la reconstrucción y el nuevo amanecer del bienestar, al amparo del Plan Marshall y el nuevo experimento europeo comunitario irían emergiendo proyectos e inquietudes alternativas estéticas desde el marxismo que se plasmarían primordialmente en la Internacional Situacionista en torno a la figura de escritor y cineasta Guy-Ernest Debord – autor de la obra *La sociedad del espectáculo* publicada en 1967- y en el que desempeñaría un papel fundamental el artista holandés Constant, miembro del grupo CoBrA. Parte fundamental de esta parte de la colección del museo, el origen formal de la Internacional Situacionista tendría lugar en 1957 en Italia a partir de la confluencia de la Internacional Letrista, el grupo CoBrA o el Comité Psicogeográfico de Londres. En su frontispicio de influencias figurarían intelectuales marxistas –perdedores- como Rosa Luxemburg o Georg Lukács-, luego reivindicados en las jornadas revolucionarias del 68. En el situacionismo, el “legado del marxista y revolucionario se traduce en la crítica a los mecanismos de control del poder” –un aspecto central para reflexionar sobre la asociación entre el antiamericanismo y el antiimperialismo tanto desde sus claves globales como locales-. Sus “herederos fueron los diversos modos de crítica social, ideológica, cultural y moral que alentaron las ramificaciones de los movimientos de Mayo del 68”¹⁹.

Uno de los lienzos sobre los que se proyectaría la crítica de los situacionistas respecto al poder y la configuración del mismo tras el ciclo de guerras mundiales sería desde el urbanismo moderno, cuestionando la frialdad y los mecanismos de control inherentes al racionalismo arquitectónico. En esta senda se encaminaría la obra de Guy-Ernest Debord *La ciudad desnuda* (1951-1959), en la que se propone reestructura diferentes partes de la urbe parisina desde los métodos de la psicogeografía y la experiencia del *détournement* (deriva/desorientación), tan fundamental en la obra de Constant. Éste, muy influido por su interés hacia el estilo de vida nómada de los gitanos, codificaría su provocación utópica en el proyecto Nueva Babilonia, un concepto acuñado por Guy-Ernest Debord. La utopía de Constant, la última gran utopía urbana marxista del siglo XX, proyectaba *ex novo* “una ciudad en la que la cotidianeidad de sus habitantes no está medida según los parámetros capitalistas de la productividad y de una

¹⁹ Véase BORJA-VILLEL, Manuel-CARRILLO, Jesús-PEIRÓ, Rosa (eds.): *La colección Museo...*, p. 28.

estricta disciplina del tiempo y del espacio”²⁰. Un proyecto profundamente influido por la noción de *homo ludens* de Jon Huizinga y por el acervo de críticas distópicas hacia el maquinismo del periodo de entreguerras como la que popularizara Charles Chaplin en *Tiempos Modernos* (1936). Testigo directo de los acontecimientos del Mayo francés del 68, su obra, que sería objeto de una excelente retrospectiva en el Museo Reina Sofía entre octubre de 2015 y febrero de 2016, la abstracción en la que escenificaba su proyecto comenzaría a ser asaltado por la realidad como bien quedaría reflejado en sus obras tardías como *Pax Americana* (1970), *Bombas en el hospital* (1972) y *olas de ataques de terror* (1973), en las que las imágenes pictóricas se hilaban en clave crítica con los trazos de la realidad de los recortes de prensa sobre el imperialismo norteamericano y la guerra de Vietnam. En 1973 con el estreno de la película *La sociedad del espectáculo* de Guy-Ernest Debord, a modo de colofón y epitafio al activismo artístico de los situacionistas que se disolverían en 1972, se plasmarían sus tesis contra “la burocracia y el avance del *merchandising* como forma de relación social”. La película, prolífica en imágenes sobre la violencia militar y policial sobre la sociedad civil, “desmenuza una sociedad basada en relaciones mediadas por lo espectacular, ante los cuales sucumben la política, la ideología, la religión o la sexualidad, neutralizadas por un poder hegemónico y homogeneizador que busca la alienación a través de la propiedad y el consumo de imágenes”²¹.

Desde el otro lado del Atlántico, algunas salas de la colección navegan por el arte americano desde la reivindicación de lo cotidiano y en el que se dan cita obras de Claes Oldenburg y Robert Rauschenberg. A uno y otro lado del Atlántico los sesenta en términos estéticos las propuestas artísticas ilustrarían una nueva aproximación hacia lo “real”. “La creciente influencia estadounidense en Europa Occidental y la recuperación económica –argumentan Manuel Borja-Villel, Jesús Carrillo y Rosa Peiró– abrieron paso a una incipiente sociedad de consumo”²² que se convertiría en el modelo hegemónico. La producción de masas y el consumismo suministrarían los iconos y la nueva imaginería del Pop Art, no exento de crítica política –y el estilo imperial de la política estadounidense– cómo se aprecia en la obra de Oldenburg y Rauschenberg y otros artistas como Roy Lichtenstein. La “reivindicación de lo real nació del rechazo de la

²⁰ *Ibidem.* P. 29 y véase, asimismo, *Constant. Nueva Babilonia*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015.

²¹ *Ibidem.*, p. 32-33.

²² BORJA-VILLEL, Manuel, CARRILLO, Jesús y PEIRÓ, Rosa (eds.): *La colección Museo...*, pp. 47-48.

hegemonía del expresionismo abstracto norteamericano y del informalismo europeo”, que comenzarían a perder pujanza.

En Europa la “radical interpretación de la llamada de Duchamp hacia lo real” se escenificaría en la acción de los *affichistes* –cartelistas- o *décollagistes* –despegadores- mediante el gesto de “rasgar carteles de vallas publicitarias, de muros y otros soportes” como expresión de asalto a la realidad”. El cartel impreso, como principal soporte de la comunicación en la esfera pública, y la práctica del rasgado emergen como un anónimo gesto de desacuerdo, “como una forma de insubordinación ante los mensajes impuestos, tanto si proceden del mundo del consumo como de la esfera política”²³.

La iconografía que acompañaría al Mayo francés del 68 y la amplia cartografía trasnacional de los sesenta y ochos poblada con las imágenes del Che Guevara, Ho Chi Minh o Mao Zedong ilustra los componentes globales del sistema internacional y de cómo aquéllas revueltas, en las que España pese a sus singularidades no sería una excepción, conectarían el rechazo intergeneracional hacia las formas de autoridad y de poder emergidas en la posguerra, tanto en el centro como en las periferias. Las críticas al capitalismo y la sociedad de consumo, así como la reivindicación de los derechos, conectarían con el antiimperialismo y el rechazo al ejercicio de la hegemonía norteamericana y el ejercicio de la presidencia imperial. La colección 3 del Museo Reina Sofía “De la revuelta a la posmodernidad: 1962-1982”, precisamente despega con una sala dedicada al impacto y la atención hacia la descolonización polarizado en la producción intelectual de Frantz Fanon, la película de Gillo Pontecorvo *La batalla de Argel* (1965) y el interés de los intelectuales europeos como Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir o Juan Goytisolo por el despertar de las periferias, entre ellas la Revolución cubana.

En aquel nuevo escenario global contemporáneo en el que emergerían modernidades y nuevos discursos periféricos modelados en la obra de artistas como el artista belga Marcel Broodthaers –sujeto de una excelente exposición retrospectiva celebrada en el Museo Reina Sofía entre octubre de 2018 y enero de 2018- y los brasileños Oyvind Fahlström –cuyas cartografías antiimperialistas formaron parte de la exposición “Cartografías contemporáneas. Dibujando el pensamiento” en Madrid CaixaFórum entre noviembre de 2012 y febrero de 2013- y Cildo Mireilles –cuya obra conceptual con una inquietante reflexión sobre las prácticas autoritarias y el antiimperialismo de la Doctrina de la Seguridad Nacional habitarían en la exposición que tuvo lugar en el Palacio de

²³ *Ibidem.*, pp. 60-61.

Velázquez en 2013- quienes “desarrollan nuevos mapas poético-políticos que parecen responder tanto a un impulso vital como a la necesidad de aferrar la realidad geopolítica con nuevas herramientas”²⁴. En la base de la eclosión del arte conceptual latinoamericano se escenifica la “reivindicación de un acceso a la modernidad desde espacios periféricos” en el curso de la década de los sesenta, especialmente en Brasil, sometida a una dictadura militar desde el golpe de estado de 1964. En este contexto expansivo de represión en la guerra fría en América Latina se sucederán “fuertes movilizaciones sociales y estudiantiles que atacan las nuevas formas de colonialismo económico y cultural y defienden una cultura popular propia, enraizada en las peculiaridades del territorio tropical y su paisaje humano”, que en el caso brasileño se codificaría desde el tropicalismo.

En España a lo largo de la década de los sesenta la figuración competirá en el espacio discursivo con un informalismo firmemente asentado en el mundo de los galeristas y el espacio oficial tolerado e instrumentalizado desde el Régimen. La nueva figuración, dentro y fuera de España, exploraría nuevos espacios de ruptura y de crítica beligerantes hacia las inercias normalizadoras del régimen con su entorno europeo y occidental. A España llega en estos años Alberto Greco, que anteriormente había estado en Francia e Italia y que desde comienzos de los sesenta había iniciado su tránsito desde el informalismo al arte conceptual. Su influencia sería sustancial en España en el asalto del arte a lo real. Una de sus obras expuestas en el museo Reina Sofía (*Sin título*, de 1964) evidentemente inspirada en los *affichistes* franceses deja entrever entre los bandos y colores de la bandera estadounidense y las letras del presidente John F. Kennedy, recientemente asesinado, en diversas texturas en las que se entrecruzan y confunden el collage y la pintura, el objeto encontrado y la pintura que imita sus rasgos. La obra de Greco ejercería de puente entre dos generaciones y dos actitudes hacia la creación artística:

Por un lado facilita el paso de artistas de las filas informalistas como Saura y Millares desde el dramatismo pictórico hacia propuestas de cierto carácter performativo y lúdico; por otro, apoya el regreso de “lo real” al arte español en un sentido amplio (desde la intervención pública hasta la emergencia del presente), que desarrollará la nueva generación de artistas de la figuración crítica, inspirados por una vocación radicalmente política²⁵.

²⁴ *Ibidem.*, p. 83.

²⁵ *Ibidem.*, p. 71.

Entre estas nuevas aproximaciones figurativas la aparición de Estampa Popular, en sus diversas secciones regionales –la primera de las cuales se creó en Madrid en 1959-, ilustra un antifranquismo militante y directo. Una apuesta paradigmática de de la “supervivencia de un arte político enlazado con el de entreguerras y asociado al Partido Comunista de España, que comenzó a reestructurarse como oposición”. La labor de Estampa Popular se expandió “gracias a la obra gráfica serial que desafiaba la censura política desde referencias directas a la persecución ideológica de intelectuales, obras literarias censuradas y otros hechos de época”. La vocación de conectar con lo real, la realidad del pueblo, ilustra en el contexto de la Guerra Fría como los “países del Oeste europeo ensayaban formas de aproximación al socialismo desde diversas perspectivas”²⁶. Su puesta en escena cuestiona la “normalidad”, la prosperidad y la paz del discurso del Régimen y se propone como antagonismo frente al discurso estético oficial del Régimen en razón del cual se interpretaba el arte como actividad libre, individual y subjetiva, desvinculada de la política en cuyo seno se instrumentalizaba políticamente el informalismo. En la misma sala en la que se exponen algunas de las obras del colectivo figura el trabajo conceptual, en clave de fotomontaje, del militante comunista y director general de Bellas Artes de la República durante la Guerra Civil -Josep Renau-, “Autorretrato del Gran Capital” de 1975-1977 como un guiño a la obra de Marx y Engels y unas texturas formales identificadas con el capitalismo y el poder americano.

Como bien advierten Manuel Borja-Villel, Jesús Carrillo y Rosa Peiró la roturación iniciada por Estampa Popular en el paisaje del realismo social estimularía la aparición de otras propuestas figurativas no tan directamente vinculadas con la movilización antifranquista, pero “si interesadas en la crónica del presente”. Entre estas nuevas propuestas destacaría las propiciadas desde el Equipo Crónica creado en 1964 e integrado inicialmente por Rafael Solbes, Manuel Valdés y Juan Antonio Toledo. Sus obras darían cuenta de “la nueva realidad hipertextual y sobrecargada de imágenes, en la que la historia del arte y la cultura popular se sobreponen y entrelazan”. Su enfoque y ejecución se distanciaría así del “realismo socialista y de la abstracción, mientras se valía de las herramientas del arte pop, a las que otorgaron un eminente carácter político”²⁷. Desde la circularidad y el componente transfronterizo de la iconografía del mundo globalizado de la Guerra Fría, la manipulación del relato y de la “verdad” desde el poder y los medios de comunicación estarían presente en su obra “Deformación profesional” (1964). La foto, en este caso de un soldado

²⁶ *Ibidem.*, p. 64.

²⁷ *Ibidem.*, p. 72.

de la guerra de Vietnam, aparece múltiples veces deformada bajo el efecto de lentes hasta el punto de hacer confusos los rasgos del soldado -¿afroamericano o vietnamita? La ambigua identidad racial y la dialéctica imperial que devendría del conflicto en el Lejano Oriente o los problemas internos derivados de la lucha por los Derechos Civiles tiene como común trasfondo los colores de la bandera estadounidense. La dialéctica de la Guerra Fría en las periferias, la sociedad de la información y la profesionalización del periodismo en la multiplicación de las formas de distorsión de la realidad o la construcción de relatos mediatizarían los planos de significado.

En una línea estética y conceptual muy similar en términos figurativos se pronunciaría el Grupo Realidad, creado en 1966 y clausurado en 1976 en el horizonte de la transición hacia la democracia tras la muerte del general Franco. Formado por Joan Cardells y Jorge Ballester en Valencia su obra se mueve en los meandros del desarrollismo franquista y hace un uso y apropiación de la realidad cotidiana y del patrimonio artístico desde una intencionalidad crítica y política. El equipo, en obras como “86 misses en traje de baño” (1968), indaga en la transformación socio-económica de los sesenta codificado desde la tecnoburocratización, el consumismo y el despeque de la sociedad de masas. El tríptico plasma la cosificación del cuerpo femenino explorando las contradicciones del Régimen al metabolizar los usos de la sociedad del espectáculo y el relajamiento moral. En otras obras, como “La Divina Proporción” (1967) –el número áureo- transmuta y recontextualiza las proporciones modernas del cuerpo humano transfiguradas desde la imagen de un marine estadounidense con el trasfondo de la guerra de Vietnam.

La penetración de la nueva cultura pop en España desde el exterior, argumenta Sergio Rodríguez Tejada, sobre la juventud, y en especial entre los estudiantes universitarios en el ambiente de agitación en el que se movía la universidad española desde mediados de la década de los cincuenta, influiría en “su manera de expresarse, de comportarse, de vestir, en sus gustos musicales, o en su rechazo de las convenciones tradicionales”. Los disidentes “multiplicaron el efecto de esos identificadores simbólicos al hacerse con el control de las actividades culturales de vanguardia promovidas en el pasado por los falangistas, poniéndolas ahora al servicio de un programa democrático y antifranquista”. Uno de los recursos fundamentales fue enfatizar el paralelismo entre las reivindicaciones de los estudiantes españoles y las impulsadas por sus compañeros de otros países, en especial en los Estados Unidos donde el papel de los universitarios era de primera línea en la lucha por los derechos civiles, el rechazo guerra de Vietnam o la crítica sociedad de consumo. Asimismo,

“reproduciendo el papel de portavoces simbólicos de artistas como Joan Baez o Bob Dylan, algunos cantautores compaginaron su perfil antifranquista con su propio perfil creativo, como ocurrió de hecho con Raimon, Quico Pi de la Serra y otros intérpretes de la *Nova Canço*”²⁸.

En este paisaje, tal como ilustra de tan sugerente modo la exposición “El pintor de canciones” –a la que ya hemos hecho mención– se involucrarían las actividades y el compromiso político del arte figurativo del Equipo Crónica, como bien se plasmaría en las carátulas del Equipo Crónica para Raimon de 1968 para la canción “Diguem no!” (1963), y del Equipo Realidad. La penetración del Pop Art y de la psicodelia en la cultura española transitaría desde las claves de la configuración de una sociedad de consumo y su asimilación tendría lugar en la cultura popular a partir de 1966 a través de las portadas de discos y el diseño gráfico de revistas y poster o de atrevidas puestas en escena de películas como *Un, dos, tres al escondite inglés* o en programas televisivos como *Último Grito*, y no tanto por los canales del “estrecho y elitista territorio de las galerías de arte o las salas de exposiciones institucionales”, dominadas por el informalismo y otras tendencias abstractas. No obstante, en los años sesenta y setenta sería también habitual la colaboración entre cantautores y artistas abstractos e informalistas. Por aquel entonces –se precisa en los paneles textuales de la exposición “El pintor de canciones”– “estos pintores, a pesar de su ideología izquierdista, eran tolerados por el régimen –pues consideraba la abstracción políticamente inofensiva– y ya formaban parte del relato oficial del arte español por lo que dignificaba todo producto cultural al que eran asociados y –a priori– facilitaban su aceptación y reconocimiento”. Estos vínculos fueron más activos en Cataluña donde las colaboraciones de Joan Miró y Antoni Tàpies con Raimon o María del Mar Bonet. Tàpies realizaría la portada del disco de Raimon *Per destruir aquell qui l’ha dessert* (1970). Entre los integrantes del Grupo El Paso, Antonio Saura realizaría en 1972 la portada del LP de Massiel interpretando textos de Bertolt Brecht.

La gráfica desarrollada en la Barcelona de la *Gauche Divine* de los años sesenta, tal como se explicita en la exposición mencionada, revolucionaría radicalmente el diseño de portadas de discos y libros y se erigiría en un sello de modernidad de la industria cultural catalana. La figura de Jordi Fornas sería central en este sentido al promover diferentes iniciativas culturales, como la colección de novela

²⁸ RODRÍGUEZ TEJADA, Sergio: “El Movimiento estudiantil en España antes de 1968”, en *Historia del Presente*, 31, 2018/I 2ª época, pp. 49-50.

negra *La cua da palla* en catalán. Fornas colaboraría con los mejores fotógrafos de su generación, entre ellos Oriol Maspons y Colita.

En el plano del exilio y de las conexiones de artistas españoles con París, motivo de la exposición temporal inaugura en el Museo Reina Sofía el 21 de noviembre de 2018 “París pese a todo. Artistas extranjeros, 1944-1968”, se fraguarían algunas de las obras de crítica más explícita respecto al nuevo ropaje y la nueva imagen internacional que se quería proyectar desde la Dictadura del general Franco en la década de los sesenta. París capitalizaría buena parte del capital simbólico de la Francia de posguerra a fin de recomponer su identidad nacional tras la II Guerra Mundial. Reivindicando el capital cultural e intelectual de la ciudad como faro de las vanguardias en el periodo precedente a la guerra, París se presentaba como un espacio de “experimentación y libertad que contrasta con contextos más opresivos, como los de la dictadura franquista o las políticas de segregación por cuestiones raciales y la persecución ideológica del senador Joseph McCarthy en Estados Unidos”. Sin embargo, París sería despojada de la centralidad que con anterioridad había desempeñado en el mundo del arte y la cultura. Su “producción cultural dista en gran medida de la imagen unitaria que se consolida en el otro lado del Atlántico, en Nueva York, en torno al expresionismo abstracto, y que cuenta con el favor de amplios sectores de la crítica, el mercado y las instituciones que se hacen eco de la rígida dialéctica de bloques impuesta por la Guerra Fría”. En la década de los sesenta acudirían algunos artistas españoles como Antonio Saura, Joan Rabascall y Eduardo Arroyo “singularmente críticos con los excesos del capitalismo y, en concreto, con la nueva sociedad de consumo, y desilusionados por lo que consideran una falta de respuesta de las corrientes en boga por aquel entonces, el expresionismo abstracto y el pop art”²⁹.

La figuración crítica más explícita de Eduardo Arroyo, cuya obra se había embarcado en la caricatura y la exploración de lo grotesco, le llevaría al camino del exilio. Su obra “Los cuatro dictadores”, presentada en la III bienal de París en 1963, le supondría el veto definitivo del Régimen. A contracorriente del relato normalizador del franquismo tecnocrático y la preparación de los fastos de los “25 años de paz”, Eduardo Arroyo desentierra las raíces del Régimen y sus conexiones con los fascismos europeos. Juntos a las grotescas figuras de Hitler, Mussolini y Salazar, la disección de Franco revela “tanto los miedos del dictador como aspectos literalmente ‘no digeridos’: ocupa su cabeza un grupo de

²⁹ Folleto de la exposición “París pese a todo. Artistas extranjeros, 1944-1968”, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018.

manifestantes (son los años de la violenta represión de las huelgas mineras en Asturias y de la respuesta civil contra la condena a muerte del anarquista Julián Grimau), mientras un bombardero alemán, recuerdo de los que masacraron Guernica, se clava en su intestino”. El autor “reinstaura la imagen del caudillo como pelele en estado de ruina física en el momento en que el régimen empieza a abandonar la iconografía fascista para sustituirla por la de la sociedad de consumo”³⁰.

Una obra icónica de esta parte de la colección del Museo Reina Sofía, entre los autores que viven en el exilio, es la producción *Cenotafios* emprendida en 1969 en París y que desde su subtítulo “Monumento de interés turístico-cultural” insinúa su conexión con el país “que en aquel momento desarrollaba sus primeras estrategias de promoción turística del patrimonio”. El cenotafio, a diferencia del sepulcro, rememora al fallecido pero no contiene sus restos. El primer cenotafio realizado en 1969, hoy desaparecido, incorporaba la memoria de los “generales del pasado, presente y futuro”, entre los que figuraban Charles de Gaulle, Francisco Franco o Suharto. A través del ceremonial imaginario el espectador reconstruye la “biografía de un líder imaginario e intercambiable por cualquier alto cargo público político-militar del siglo XX, adornado con virtudes imperiales y costumbres faraónicas: la virilidad, el dominio, la autoridad, la seducción”. La obra proponía una reflexión irónica “más amplia sobre el culto a la personalidad y las dictaduras en países del Sur” o la relación entre poder, género y sexualidad. Un proyecto acrisolado en plena Guerra Fría y los soportes generados desde ambas superpotencias para establecer regímenes clientelares autoritarios en la cartografía de las periferias imperiales.

La colección 3 “De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)” del Museo Reina Sofía dialoga desde la intersección con propuestas y perspectivas ya sugeridas en la colección precedente y se embarca en plenitud en los profundos “cambios políticos, sociales, culturales y tecnológicos que configuran el escenario global contemporáneo: la descolonización, las revueltas del 68, los movimientos feministas, la crisis económica, la expansión de la cultura popular y la eclosión de otras modernidades periféricas”³¹, especialmente en el ámbito latinoamericano.

En el marco europeo postsesentayochista se desarrollaría “una vertiente del arte conceptual a través de propuestas que abordan el papel de las instituciones

³⁰ BORJA-VILLEL, Manuel, CARRILLO, Jesús y PEIRÓ, Rosa (eds.): *La colección Museo...*, p. 75.

³¹ <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/coleccion-3> (consultado el 27 de noviembre de 2018).

artísticas, los conflictos sociales y económicos asociados a ellas y las dinámicas del poder que el arte revela o encubre”. Se transitaría en este marco de la “obra como objeto a la obra como idea”. En el desarrollo del arte conceptual en el viejo continente serían capitales “las nuevas aproximaciones que escuelas de pensamiento como el postestructuralismo francés o la escuela de Frankfurt emprenden acerca de temas como el lenguaje y el poder, inspirados por el paisaje dejado por Mayo del 68 y sus réplicas”³². Una agitación que en el conocimiento social se codificaría desde el giro antropológico y del que emergerían referentes intelectuales fundamentales como Michel Foucault o Jacques Derrida.

En España la emergencia del arte experimental, en paralelo al tiempo del tardofranquismo, se consideraría asociado al arte conceptual. Aquel “primer giro experimental solo trataba tangencialmente los aspectos políticos” y navegaría entre corrientes de distinto curso: la pervivencia del canon del informalismo, asociado al aperturismo del franquismo; y el devenir de una izquierda que “consideraba reaccionaria la experimentación carente de contenido político manifiesto”. Fundamental en la gravidez de lo político en el arte español sería la celebración de los Encuentros de Pamplona en 1972 que pretendían poner en común e internacionalizar las propuestas de los artistas españoles. La celebración del evento, junto a la noticia de los dos atentados con los que ETA trató de boicotear las jornadas, abriría un periodo de nuevas dinámicas en el arte experimental durante la Transición. “Se pasó de una experimentación veladamente política al uso del arte como instrumento de acción política directa”³³.

La aceleración de la agitación política al calor de acontecimientos como el asesinato de Carrero Blanco en 1973 y, desde luego, la muerte del dictador en 1975 tras cuya desaparición se abriría el espacio de cambio y de incertidumbre de la Transición política, iría acompañada del voltaje político de algunas de las propuestas artísticas escenificadas desde el espacio público, especialmente de artistas en Barcelona y Madrid. Entre estas apuestas sería pionera la actividad desarrollada por el Grupo de Treball en Cataluña, conectada con las inquietudes de vanguardia de la década de los sesenta de la *gauche divine*, que orientaría el trabajo artístico “en propuestas directas que dialogaron con el conceptualismo internacional y reivindicaron la función social del arte como acción directa”. Entre éstas propuestas merece especial atención la fotografía de Colita que

³² BORJA-VILLEL, Manuel-CARRILLO, Jesús-PEIRÓ, Rosa (eds.) *La colección Museo...*, pp. 159-160.

³³ *Ibidem.*, pp. 139-141.

transita desde la representación neorrealista a la “intervención en el debate político directo” y pasando desde la “espacio público” –como entorno físico- a la “esfera pública”, entendida “como ámbito de debate y confrontación” a través de series como la que documenta las manifestaciones Pro-Amnistía de 1976³⁴. Entre éstas fotografías, en relación con nuestro prisma de aproximación, la fotografía de unos manifestantes corriendo por las calles bajo la accidental –o no tan accidental- presencia de un cartel anunciante de Coca-Cola que destila la consigna “La chispa de la vida”. Una captura desde la visión de la artista que invita a trascender el campo interpretativo para asociar en aquel contexto de agitación política de cambio con las críticas a la sociedad de consumo y el componente antiamericanista de la izquierda. A su vez Pere Portabella, que ya había venido fomentando canales de conexión entre la disidencia con sede en Madrid y en Barcelona a través de su productora films 59, realizaría el documental *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública de 1976* desde el que se plantearía “el acceso de la sociedad civil a la información” en el contexto previo a la celebración de elecciones.

El ecosistema del Museo Reina Sofía proclive a albergar relatos en disidencia y discursos desde cartografías que permeabilizan el debate y la confrontación intelectual prestarían especial atención al activismo artístico en América Latina. Un activismo, reflejo paradigmático de la voz del Sur geopolítico, que en el subcontinente americano emergería desde los acontecimientos y procesos sociales de la década de los setenta marcados por “promesas de reformas revolucionarias” y “por la represión de las libertades civiles y los atentados indiscriminados contra los derechos humanos”. *La hora de los hornos*, película estrenada en 1968 bajo la dirección de Fernando E. Solanas y coescrita con Octavio Getino, abunda en el análisis de la dominación colonial y neocolonial. La década de los setenta sembraría una cartografía latinoamericana saturada por las dictaduras que prenderían al amparo de la Doctrina de la Seguridad Nacional, como los casos referenciales de las dictaduras en Chile y en Argentina. En la antecámara a esta tempestad de violencia afloraría un arte conceptual activista que se haría eco de aquel “escenario de inestabilidad global de finales de los sesenta”, en particular la exposición colectiva “Experiencias 68” celebrada en el Instituto Di Tella –un espacio de experimentación artística desde 1958. Entre las obras expuestas figuraba *Mensaje en el Di Tella* de Roberto Jacoby, “una instalación-manifiesto que planteaba la disolución del arte en la vida social, entre el documento informativo y el llamamiento a la intervención pública”. Durante

³⁴ BORJA-VILLEL, Manuel-CARRILLO, Jesús-PEIRÓ, Rosa (eds.) *La colección Museo...*, pp. 179-180.

su exposición un teletipo conectado con la Agencia France-Press recibía noticias relacionadas con los acontecimientos de “Mayo del 68 junto con referencias expresas a otras situaciones como el racismo en Estados Unidos o la guerra de Vietnam”. Daba “la clave de la interferencia entre hechos históricos separados por el espacio y el nuevo valor del Sur en un mundo dominado por nuevas herramientas de información”³⁵.

A modo de epílogo el Museo Reina Sofía, aunque su colección permanente alcanza hasta 1982, es y actúa como un espacio vivo y en continua construcción. La colección surge de múltiples ópticas y relatos, a la vez que alcanza a una policromía de mapas, que están en permanente diálogo con las exposiciones temporales. En esta trama de relatos, de la que el museo es continente y parte a su vez promotor, los ecos de la americanización y las voces del antiamericanismo se entrecruzan y asocian, según los diferentes contextos, con otros conceptos – antiimperialismo, la defensa de los derechos humanos, la crítica a la sociedad de consumo de masas o la reflexión en torno a la sociedad del espectáculo- que se ven interferidos, en unos casos, y desplazados, en otros, por nuevas voces como la globalización liberal, la gobernanza, las prácticas neoimperialistas o la crítica del mundo desde la razón poscolonial, entre otras.

La transición y la consolidación de la democracia en España salvaban las barreras existentes para su plena integración internacional, en un “orden mundial dominado por el capital, una vez neutralizados ‘a tiempo’ el resto de los componentes disruptivos gracias, en particular, al control y la homogeneización de la información”, un fenómeno no sólo permeable a las democracias sino también a los entornos autoritarios. Las obras de Antoni Muntadas *The Last Ten Minutes I* (1976) y *II* (1977) ya anticipaban mediante series fotográficas y una videoinstalación que presentaban los últimos diez minutos de emisión de tres canales televisivos de diferentes partes del mundo –en la primera versión Buenos Aires, Sao Paulo y Nueva York, y en la segunda Washington, Kassel y Moscú-. La obra “presenta un paisaje mediático sin matices en el que coinciden elementos estandarizados solo comprensibles al ser recontextualizados”³⁶.

No pocas han sido las exposiciones temporales celebradas en el Museo Reina Sofía en los últimos diez años, además de las ya mencionadas con anterioridad, que de un modo u otro al proyectar miradas y construir relatos críticos respecto a la globalización liberal dejen fluir nexos narrativos sobre los ecos de la americanización desde las claves del desarrollo y de actitudes críticas hacia

³⁵ *Ibidem.*, pp. 191-195.

³⁶ *Ibidem.*, p. 183.

Estados Unidos como consecuencia del ejercicio y la vocación hegemónica de su poder. Así se puede hilar, unas veces de modo implícito y otros de forma explícita, en exposiciones como “Un saber realmente útil” en 2014, “Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad” de 2015 o “NSK del Kapital al Capital. Neue Slowenische Junst. Un hito de la década final de Yugoslavia” en 2017 al rastrear las composiciones del colectivo Laibach en sus videos clips contra la práctica del totalitarismo que acabarían conectando con la crítica a la globalización. Pero entre todas estas exposiciones, en nuestra modesta opinión, la que mejor hilvana el hilo de continuidad con la colección permanente fue la exposición “Ficciones y territorios. Arte para pensar la nueva razón del mundo”, celebrada entre octubre de 2016 y marzo de 2017. Las motivaciones estructurales de la misma son múltiples y complejas:

El neoliberalismo, sinónimo de privatización y de reducción progresiva de lo público a favor de lo privado, se ha convertido en nuestra condición, el medio social y económico y político en el que nuestras actividades han venido acaeciéndose en las últimas décadas. Se opone a cualquier tipo de interferencia gubernamental en la vida de los ciudadanos, cree fehacientemente en la autorregulación del mercado y percibe la administración del Estado como un engorro, un obstáculo para el crecimiento de la economía. Sin embargo, la realidad nos demuestra que, tanto en su versión más clásica del siglo XX como en la actual, esta ideología no ha cesado de crear estructuras y normas, consolidando una sociedad que, en aras de preservar la libertad del mercado, se ha vuelto cada vez más autoritaria y en la que los aparatos de control han actuado de un modo implacable con un objetivo principal: la defensa del capital sobre los ciudadanos y el bien común.

En la “nueva razón del mundo”, expresión acuñada por los pensadores franceses Christian Laval y Pierre Dardot, la cultura ocupa una posición a la vez central y marginal. Es epicéntrica en la legitimación intelectual de la Contrarrevolución conservadora desde la década de los setenta del siglo pasado, pero también marginal en los espacios de contestación. Como “revulsivo a esta velada dictadura, que crece exponencialmente a lo largo de todo el siglo XX y empieza a hacerse mundial tras la caída del Muro de Berlín, nacen en los noventa los movimientos antiglobalización, expresados con protestas como las de Madrid en 1994, alzamientos sociales como el de Chiapas en 1996 o contracumbres como la

de Seattle en 1999”³⁷. Y la puesta en escena que mejor ilustraría los espacios de sombra del sueño americanos, en el seno mismo de la sociedad estadounidense, y los ecos periféricos de aquel sueño hilados desde los deshechos de la gran potencia en lejanos teatros desfavorecidos de la Modernidad en el África Subsahariana.

Recibido: 24 de noviembre de 2018

Aceptado: 5 de diciembre de 2018

José Luis Neila Hernández es Doctor en Historia Contemporánea por la Universidad Complutense de Madrid (1994) y profesor titular en el Departamento de Historia Contemporánea de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid (1994-2008). Catedrático acreditado por la ANECA desde enero de 2013 en el citado Departamento. Es autor de una tesis doctoral titulada *España república mediterránea. Seguridad colectiva y defensa nacional (1931-1936)*, editada por la Universidad Complutense de Madrid. Asimismo, ha publicado en el curso de los últimos años libros sobre la *Sociedad de Naciones*, *La Escuela Diplomática: cincuenta años al servicio del Estado (1942-1992)*, *Regeneracionismo y política exterior en el reinado de Alfonso XIII (1902-1931)*, *La 2ª República española y el Mediterráneo. España ante el desarme y la seguridad colectiva*, *España y el Mediterráneo en el siglo XX*, *El destino manifiesto de una idea: Estados Unidos y el sistema internacional*, *Historia del Mundo Actual* y *la Historia de las Relaciones internacionales contemporáneas*, estos dos últimos en colaboración con otros especialistas de la disciplina. Publicaciones que ha ido acompañada de un amplio número de artículos sobre las líneas de investigación anteriormente citadas en prestigiosas revistas como *Ayer*, *Hispania*, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, *Awraq*, *Sociedad y Utopía*, *Stvdia Historica*, *Cuadernos de la Escuela Diplomática* o *Estudios Africanos*. joseluis.neila@uam.es

³⁷ Folleto de la exposición “Ficciones y territorios. Arte para pensar la nueva razón del mundo”, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016.