

Manuel
Borja-Villel
Campos
magnéticos

Escritos de arte y política

«El mundo del que surgió este libro ha envejecido de golpe en dos meses. Pero sorprendentemente, leído en este momento, parecería que no fue concebido retrospectivamente sino hacia delante, como una utilísima caja de herramientas para enfrentarnos a la situación nueva.» MARCELO EXPÓSITO, *CTXT*, 14 de mayo de 2020

«La pulsión de hibridación presente en los textos del libro conecta con la forma que Borja-Villel entiende el arte, a saber, como un enigma. Ante la imposibilidad de un cierre absoluto de los discursos, de la apertura de la obra artística pero también ante la resistencia hacia un permanente intento de mercantilización, el arte debe mantener su carácter enigmático.» SERGI ÁLVAREZ RIOSALIDO, *El Ciervo*, mayo-junio de 2020

MANUEL BORJA-VILLEL (Borriana, 1957) es historiador del arte y director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desde 2008. Con anterioridad ha estado al frente del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (1998-2007) y de la Fundació Antoni Tàpies (1989-1998).

Tras finalizar su licenciatura en la Universidad de Valencia en 1980, se trasladó a Estados Unidos para estudiar, primero, en la Yale University y, luego, en la City University of New York, donde se doctoró en 1989.

A lo largo de los años ha comisariado numerosas muestras monográficas sobre algunos de los artistas más relevantes de nuestra época, entre las que destacan las dedicadas a Marcel Broodthaers, Lygia Clark, James Coleman, Luis Gordillo, Lee Lozano o Rosa Barba. Asimismo, ha sido muy significativa la recuperación de la obra de autores poco conocidos o injustamente olvidados como Andrzej Wróblewski, Nasreen Mohamedi, Ree Morton o Ulises Carrión, entre otros.

Su dilatada trayectoria cuenta con la organización de importantes exposiciones de tesis, entre las que cabe citar: *La ciudad de la gente* (1996), *Antagonismos. Casos de estudio* (2001), *Un teatro sin teatro* (2007), *Principio Potosí* (2010) o *Playgrounds. Reinventar la Plaza* (2014).

Desde las instituciones que ha dirigido, ha desarrollado un importante trabajo que ha marcado un punto de inflexión en la práctica museística contemporánea.

CAMPOS MAGNÉTICOS

ESCRITOS DE ARTE Y POLÍTICA

Manuel Borja-Villel

A R C A D I A

Edición digital: junio de 2020
Primera edición: enero de 2020

© 2020, Manuel Borja-Villel, por los textos
© 2020, ATMARCADIA, SL, por la presente edición
Muntaner, 3, 1º 1ª
08011 - Barcelona
www.arcadia-editorial.com

Realización de la cubierta: Víctor García Tur
Diseño de la cubierta: Astrid Stavro / Atlas
Composición: LolaBooks

eISBN: 978-84-121215-4-4

No se permite la reproducción total o parcial de esta publicación a través de cualquier medio, en cualquier lengua, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright. CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) gestiona cualquier uso secundario de la presente publicación:
www.conlicencia.com

Para Yolanda Romero

INTRODUCCIÓN

PRIMERA PARTE

LA CONDICIÓN CONTEMPORÁNEA

Sobre la propiedad cultural
De las imágenes de la guerra a la guerra de las imágenes
Lo contemporáneo
La (in)utilidad del arte contemporáneo
La rebelión del espectador
¿Hacia un arte situado?
La razón populista

SEGUNDA PARTE

LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

El realismo de Antoni Tàpies
La última documenta del siglo xx
L'any 1967
El autor está ausente
La paradoja de Hans Haacke
Lygia Clark: la invención del espectador
Lygia Pape: el espacio imantado
Maja Bajević: *Continuará...*
Rosa Barba: registros de tránsito solar

TERCERA PARTE

HACIA UNA NUEVA INSTITUCIONALIDAD

Antagonismos
Los límites del museo

Museo, memoria e identidad
El CADA, la Red Conceptualismos del Sur y el Museo Reina
Sofía

El museo interpelado
¿Son libres los museos?
Un saber realmente útil

Melancolía

El tiempo largo de la historia
Arte, turismo y centros autogestionados
Procedencia de los textos

Los campos magnéticos es el título del famoso libro que André Breton y Philippe Soupault escribieron en 1920. Con él quisieron romper las restricciones del relato tradicional, no existiendo en esta obra ni una unidad argumental ni una secuencia lineal de sucesos. El narrador no se encuentra ubicado en un punto exterior desde el que se describen hechos ya acontecidos. El lector tiene, por el contrario, la impresión de que estos se desarrollan ante él de un modo inesperado.

Breton y Soupault se inspiraron en una exposición sobre el fenómeno físico de los campos magnéticos que había tenido lugar en el Bois de Boulogne de París. Sus representaciones gráficas reflejaban espacios dinámicos e interconectados, definidos por fuerzas y vectores que se atraían y repelían; suscitaban continuidades y rupturas formales de todo tipo que, para estos poetas, eran una metáfora de la escritura automática que proponían. Una escritura que debía activar las incompatibilidades gramaticales, los mensajes subliminales, las derivas y, en definitiva, la intertextualidad.

Los poemas y relatos del libro de Breton y Soupault fueron redactados de manera individual, aunque existe en ellos una ambición común: representar simultáneamente nuestra subjetividad, las cosas y los objetos que nos rodean, y la opacidad de la escritura. El título del primer capítulo, «La glace sans tain», no deja lugar a dudas. El espejo con azogue es una metonimia del lenguaje y de la institución que nos habla sin dejarnos percibir su arbitrariedad; el espejo que carece de él refleja al espectador a la vez que le mueve a ver más allá. Su imagen fluye a través del cristal y se introduce en el mundo.¹

La intertextualidad, la relacionalidad y la interpelación constituyen algunas de las preocupaciones que subyacen en la mayoría de los textos aquí reunidos. La referencia al título de Breton y Soupault es, por supuesto, histórica y busca rendir un homenaje a la publicación inaugural del surrealismo. Pero indica, asimismo, un *parti pris*. Frente a la compartimentación estanca del conocimiento y de las formas de organización, se plantea la hibridación y el transvase de saberes; se antepone la investigación extradisciplinar a los discursos interdisciplinarios del virtuosismo global.² Contra la franquicia, el museo situado. Ese es el sentido en el que han trabajado muchos de los artistas con los que he colaborado y esa es la pulsión que ha guiado también mi trayectoria institucional. De ahí que, en ocasiones, estos planteamientos hayan podido generar confusión en aquellos estamentos que amparan la libertad artística, siempre que esta no exceda el marco establecido. Recuerdo con claridad la amonestación que recibí, siendo director del MACBA, de uno de los responsables políticos del museo, cuando, en junio de 2001, se estaban preparando las acciones de Las Agencias: «Lo que estás haciendo -me advirtió- no es arte. Excede los límites de lo que es un museo».

La historia del siglo xx está llena de actos de rechazo y censura. En 1926, el gobierno de Estados Unidos denegó la importación de una escultura de Brancusi, *Pájaro en el espacio* (1912), alegando que no era arte, sino diseño industrial. Para las autoridades aduaneras, todo objeto artístico debía representar formas naturales o humanas. Según ellas, ese no era el caso de la pieza del autor rumano. En un orden más político, en 2004, la exposición de León Ferrari, en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires, fue clausurado por mostrar obras que supuestamente atentaban contra la religión católica. Dos años más tarde,

el artista argentino recibía el León de Oro en la Bienal de Venecia. Se diría que, como el ser humano, la sensibilidad avanza a partir de derrotas.

A veces me he preguntado por qué algunos autores cuya labor se circunscribe al área de investigación universitaria sienten tanto interés por desarrollar sus ideas en formato expositivo, y creo que la razón se debe a que la muestra tiene un aspecto performativo del que suele carecer el texto académico. El significado de lo expuesto acontece en el presente. No se trata tanto de indagar sobre unos hechos pasados como de comprender nuestra época a partir de ellos. Esta operación de conocimiento no se produce exclusivamente a través de un proceso de significación o de la entrada en un orden simbólico, que son las marcas del quehacer intelectual, sino mediante formas de activación y actualización que se consiguen, como apuntó Roland Barthes, escribiendo desde la perspectiva del receptor y no desde la obediencia filial a las reglas del texto.³

Una de las constantes de mi trabajo ha residido en la voluntad de trascender la noción de espectador, que tiene un componente pasivo, para pensar, en cambio, en una pluralidad de públicos y agentes. La agencia va más allá de la unidad individual o de la identidad nacional, puesto que conlleva la negociación.⁴ Que el espectador se transforme en agente es hacer que se pregunte sobre sí mismo. No para celebrar una identidad, sino para saber por qué es como es y qué quiere ser. El concepto de agencia es, de este modo, inextricable de lo común, que requiere del compromiso y la interrogación permanentes, así como de la creación de una red de conocimientos compartidos.

Es imposible proponer agencia sin repensar la institución. Ahora bien, no es lo mismo la crítica institucional de los años setenta u ochenta que la de los

noventa ni, por supuesto, que la de este siglo. Los vínculos entre los movimientos sociales y los centros culturales han ido cambiando a lo largo del tiempo. Si a finales de los noventa se insistía en cuestionar los museos o se veía con una cierta sospecha la relación con ellos, después de la gran crisis de 2008 se ha hecho patente la necesidad de ocuparlos y democratizarlos. Si en algún momento se idealizó a los colectivos y se pensó que todo lo malo venía siempre de la institución, hoy es evidente que esta «es» la gente que trabaja en ella, con sus aciertos y fracasos, y que los colectivos entran igualmente en dinámicas contradictorias. Y ni que decir tiene que esta relación no es idéntica en el Norte que en el Sur global, o que en el antiguo bloque soviético. Cuando el sistema del arte se manifiesta de forma cohesionada, es pertinente buscar fisuras. Cuando el andamiaje institucional es frágil se diría que es primordial construir esa relación.

En un mundo sin pasado ni futuro no debe menospreciarse la importancia de la historia. Nuestras acciones adquieren sentido en ella, pero no pueden estar sujetas ni al memorialismo, tan recurrente en la actualidad, ni a una concepción historicista del tiempo. La historia implica el anacronismo, la tensión entre los períodos de ciclo largo y los coyunturales. Se basa en la genealogía y es inseparable de toda reflexión sobre el arte, sus organizaciones y actores.



Los ensayos agrupados en este volumen responden a contextos y momentos concretos. Se hallan, de algún modo, «situados», ya que fueron concebidos desde un punto de vista muy específico, el que supone dirigir una estructura

pública.⁵ Pero no surgen de un plan preestablecido, ni reflejan necesariamente la actividad que se ha desarrollado en el Reina Sofía durante estos últimos años. Explicar la ordenación de la colección, las líneas discursivas de las numerosas exposiciones temporales, los programas públicos o el centro de estudios y la biblioteca y archivo requeriría otro libro. Tampoco pretenden establecer un índice de los intereses curatoriales de quien firma estas páginas. En este sentido, es muy significativa la ausencia de textos sobre algunos artistas cuya obra ha sido capital para mí. No hay, por ejemplo, ningún escrito sobre Marcel Broodthaers, James Coleman o Nancy Spero. Y tampoco están Elena Asins, Valdelomar o Palazuelo, por citar solo unos cuantos artistas significativos.

Trabajar en una institución y hablar desde ella (aunque la escritura real se haya hecho en las pausas de un fin de semana en casa, en la habitación de un hotel o viajando en tren o en avión) implica siempre un trabajo colectivo. No puedo dejar de mencionar a aquellas personas que me han acompañado en la etapa en que la mayoría de estos ensayos fueron escritos. En primer lugar, he de apuntar a mi equipo más cercano: João Fernandes, Ana Longoni, Charo Peiró, Alicia Pinteño y Teresa Velázquez (con quien compartí el comisariado de la exposición sobre Lygia Pape y el texto que se recoge en este volumen), además de Jesús Carrillo y Berta Sureda. También he de reconocer el trabajo editorial de Mela Dávila y Clara Plasencia, en el MACBA. Y en el Reina Sofía, Marisa Blanco, Carmen Castañón, Concha Iglesias y Nicola Wohlfarth.

Este trabajo colectivo implica también a comisarios y artistas con los que he debatido el significado de estos textos. Alguno es mencionado en estas páginas, otros no, pero no por ello su contribución fue menos relevante.

Nombrar a cada uno excedería los límites de esta introducción. Para todos ellos, mi agradecimiento.

Belén Rosales ha llevado a cabo una paciente y exhaustiva tarea de comprobación y corrección de datos y citas del material publicado en el Reina Sofía.

Iker Seisdedos me animó a trabajar en este libro hace ya tiempo. Manuel B. Burbano se ocupó de recolectar una parte de este material, así como de traducirlo del inglés. Yolanda insistió en cada momento.

Finalmente, mi reconocimiento a Montse Ingla y Antoni Munné. De ellos fue la iniciativa, suyas han sido la selección y la edición. Sin sus cuidados este libro no existiría.

M. B.-V.

Madrid, octubre de 2019

1. Rosalind Krauss y Margit Rowell, *Joan Miró. Magnetic Fields*. Nueva York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1972, p. 13.

2. Brian Holmes, «Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones», *Transversal*, European Institute for Progressive Cultural Policies,

http://www.marceloexposito.net/pdf/trad_holmes_extradisciplinarias.pdf

3. Irit Rogoff, «What is a Theorist», en *On Knowledge Production: A Critical Reader in Contemporary Art*. Utrecht: BAK, 2008, p. 155.

4. Marina Garcés, *Ciudad Princesa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018, p. 55.

5. Esta condición «situada» de los textos se percibe claramente en la tercera parte. «Los límites del museo» fue escrito desde la Fundació Antoni Tàpies, un museo monográfico, y respondía a la voluntad de cuestionar el museo moderno, entonces todavía hegemónico; «Museo, memoria e identidad», en el MACBA; «El museo interpelado», ya en el Reina Sofía, a pesar de que se presentó en una publicación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

PRIMERA PARTE

LA CONDICIÓN CONTEMPORÁNEA

SOBRE LA PROPIEDAD CULTURAL

El neoliberalismo, sinónimo de privatización y de reducción progresiva de lo público en favor de lo privado, se ha convertido en nuestra condición, el medio social, económico y político en el que nuestras actividades se han desarrollado 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 clásica del siglo XIX 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 evidente: la defensa del capital sobre los ciudadanos y el bien común.

Aunque lo excede, ya que es consustancial a otros modos de organización social, la expropiación constituye uno de los fundamentos en los que se asienta el capitalismo. La expropiación opera a través del pillaje provocado por las guerras y conquistas de pueblos y civilizaciones situados en la periferia (los sucesivos imperios hicieron de ello una práctica habitual), y también por medio de los procesos de «reproducción ampliada» por los que el capital acumula riqueza. En la primera instancia, la desposesión se ejerce en áreas no reguladas legalmente; en la segunda, se suscita desde la connivencia que existe

entre el Estado y el capital, y que hoy caracteriza al neoliberalismo. Las dos formas de expropiación no son excluyentes sino complementarias, suelen actuar simultáneamente generando un complejo tejido de subordinación social.

En este orden de cosas, la cultura ocupa una posición a la vez central y marginal. De todos es conocida la importancia que las industrias del conocimiento y de la comunicación han adquirido en la economía mundial y en nuestro sistema de valores. Sabemos, además, que esa preeminencia ha provocado la absorción -y consecuente cancelación- de toda una serie de prácticas que en su día fueron críticas. De continuo comprobamos cómo las estrategias de márketing de las grandes compañías utilizan propuestas artísticas con fines que tienen muy poco que ver con aquello que sus autores anhelaban. En ocasiones, son estos últimos los que caen en una especie de absorción autoinfligida. Artistas como Sebastião Salgado o Damien Hirst, por mencionar dos casos extremos, utilizan las condiciones laborales más denigrantes o el mismo mercado del arte para criticar o parodiar el sistema. El resultado suele ser lo opuesto de aquello que se buscaba. Por un lado, la estetización de la miseria y la descontextualización del trabajo llevan a concebir la obra como un fetiche y a transformar el sufrimiento de los demás en mercancía. Por otro, el sarcasmo se convierte en un ejercicio de cinismo que no hace sino ratificar la propia dinámica de vaciado de contenidos.

El papel del artista en la sociedad ha cambiado y la actividad intelectual ha perdido las prerrogativas casi aristocráticas de que gozó en otras épocas. El autor ya no es el preceptor. Su quehacer carece de la autonomía que presuntamente mantuvo en el pasado y la desposesión de nuestro conocimiento y experiencia es constante. Sin

pretender una vuelta nostálgica al pasado, nos hemos de preguntar si no es posible concebir un sistema que impulse nuevas formas de distribución y retribución que vayan más allá del valor mediático de unos pocos y la enajenación del trabajo de la mayoría.

A principios de 2015, Jaime Botín, propietario de un cuadro de Picasso de 1906 que había sido requisado por el Estado español al existir indicios de que esta pieza hubiera salido de modo ilegal del país, sostenía que la pintura era suya y por tanto podía hacer con ella lo que quisiera.¹ El señor Botín no entendía por qué, habiendo adquirido la obra de modo legítimo, era privado de la misma. La noticia de la confiscación fue el culebrón informativo de aquel verano en España, y saturó durante unos días las portadas de los periódicos. No mucho antes, la prensa internacional se hacía eco de otra polémica que también afectaba a los derechos de exportación de los bienes culturales. En este caso, Monika Grütters, la ministra del ramo del gobierno federal alemán, sacaba a la luz pública un proyecto de ley por el que se limitaban los movimientos de ciertas obras de arte. Aunque con posterioridad la propuesta sufrió diversas revisiones, en su primera versión las restricciones concernían a aquellas piezas de más de cincuenta años de antigüedad y cuyo valor superase los 150.000 euros, una cifra modesta en el mercado actual del arte. Hasta ese momento la ley alemana había sido bastante flexible. Se contemplaba, por supuesto, la existencia de una serie de obras que se consideraban como patrimonio del Estado y se declaraban inexportables. Pero estas eran excepciones recogidas en un listado de «tesoros nacionales» o *Verzeichnis national wertvollen Kulturgutes*, elaborado por un comité de expertos que lo revisaba periódicamente.

A pesar del debate ocasionado, que llevó a que un airado Baseltz retirase sus obras del Albertinum de Dresde, con

esta ley Alemania intentaba equiparar su normativa a la de otros gobiernos europeos, que con la voluntad de proteger su acervo de la voracidad del mercado global habían limitado la exportación permanente de aquellas obras que tienen más de un siglo de antigüedad y son de interés para el Estado. Su relevancia viene determinada por el hecho de que su autor sea nacional o el objeto o documento parte integral de la historia del país. En ocasiones, los criterios pueden ser un tanto alambicados. Por ejemplo, en 2015 las autoridades italianas no permitieron que se exportase un cuadro del artista español Salvador Dalí, argumentando que tenía relación con la pintura de los *Valori Plastici* y era, por consiguiente, esencial para el patrimonio italiano. La producción de autores vivos suele estar exenta de restricciones de este tipo, a no ser que el propio artista lo solicite.

Desde principios de los años ochenta el mercado del arte no ha cesado de crecer, alcanzando un punto de inflexión en 2004, cuando las casas de subastas de Estados Unidos y Europa aumentaron exponencialmente sus beneficios y sus ventas pasaron, en apenas un año, de 621 millones a 3,39 billones de dólares. Con el incremento general de precios, el riesgo de que muchas obras de arte salgan de sus países de origen, en especial de aquellos con economías menos potentes, es alto. Resulta significativo que este *boom* haya tenido un eco en la consolidación de puertos francos como Luxemburgo, Ginebra y Singapur, hasta el punto de que hoy un número relevante de coleccionistas confiesa guardar obras en estos lugares. Es lógico, pues, que los Estados tiendan a proteger lo que reconocen como su legado cultural, aquello con lo que se identifican, sea bien promulgando nuevas leyes o bien actualizando otras ya existentes.

Estas medidas proteccionistas han sido muy cuestionadas por una parte importante del sector, que sostiene que las trabas a la exportación suponen un duro revés para el mercado, puesto que, al dificultar su circulación, pueden condenar la producción de muchos autores a un cierto ostracismo. Coleccionistas, galeristas y artistas no aceptan lo que califican de pérdida de control de su trabajo. Asimismo, argumentan que, en aquellos países que han mantenido una legislación flexible, se han atesorado fondos importantes de arte contemporáneo nacional e internacional. En otros países con leyes más restrictivas, estos brillarían por su ausencia. «¿Dónde están las grandes colecciones de *arte povera* en Italia?», se preguntaba no hace mucho el coleccionista hamburgués Harald Falckenberg a propósito de esta problemática.²

Si es cierto que la separación entre lo público y lo privado es cada vez más difusa, si es verdad que para el neoliberalismo la función del Estado consiste en garantizar el acceso (aunque no necesariamente de todos) al mercado, ¿cuál es el sentido de una ley como la que se quiere promulgar en Alemania? ¿Cómo se compagina un texto que intenta restringir la exportación con un mundo global en el que los museos se hallan cada vez más deslocalizados, trabajan menos para su comunidad y se dirigen, en cambio, a un público cada vez más genérico y difuso? ¿Cómo se entiende una norma que parece surgir a contracorriente en una época en la que se privatiza todo? ¿Se trata de un foco de resistencia a la globalización, de la cual la cultura sería un lugar de refugio, o quizás un síntoma de una situación más compleja?

Estas leyes explicitarían la voluntad del Estado de proteger aquello que tiene un carácter histórico, dejando el arte contemporáneo al libre albedrío del mercado. Lo histórico, cuya definición varía según el lugar, quedaría

fuera de cualquier tendencia especulativa. Pero a menudo las polémicas son más elocuentes por lo que ocultan que por lo que dicen. Y este debate descubre que, a pesar de que el liberalismo se asienta en las libertades formales de los individuos, como su objetivo último no es la libertad sino el beneficio, cuando es necesario y por mucho que ello pueda parecer contradictorio, no duda en promover normas y apoyarse en la sacralización de ciertos rasgos culturales que favorecen el control de la ciudadanía. De ahí que, en pleno siglo XXI, el libre movimiento de bienes y ciudadanos vaya acompañado de su contrario: las barreras a su circulación. No es posible hablar de patrimonio sin entender que este se halla inmerso en una estructura de poder determinada, que puede ser causa de desigualdad y opresión de unos grupos sociales por parte de otros. ¿A qué estamento social nos referimos cuando hablamos del legado de un país? ¿A los que escriben la historia o a los que la sufren en silencio? Sabemos a partir de Gramsci que la batalla por la hegemonía cultural es importante y que esta antecede en muchos casos a la hegemonía política. Así lo ha entendido el neoliberalismo, al igual que los autoritarismos de los años treinta y las grandes potencias durante la Guerra Fría.

La polémica en Alemania, lejos de manifestar posiciones excluyentes, ha evidenciado su complementariedad. Ha hecho patente que el problema no reside en la dicotomía irresoluble entre los derechos del individuo y la colectividad, sino en el hecho de que ambas posiciones se basan en un mismo principio: el de la propiedad como elemento esencial de nuestras relaciones y germen de la competitividad y del crecimiento. Para unos, la propiedad consiste en el goce y dominio individual del objeto; para otros, en su uso colectivo.

En *El capital* Marx analiza cómo, en el Reino Unido, a finales de la Edad Media, la enajenación de las tierras comunes fue una condición necesaria para que se conformase una primera forma de acumulación. El conocimiento, los afectos y nuestras propias subjetividades son los nuevos «pastos comunes» que las pujantes industrias del entretenimiento y la comunicación no cesan de cercar, constituyendo la forma que tiene el capitalismo actual de desarrollarse. Pero también una de las causas de su crisis. Ahora que la tecnología permite el acceso general a los bienes culturales, la lógica de un nuevo cercamiento no funciona ya que, como sostienen Christian Laval y Pierre Dardot, la actividad intelectual no es extractiva ni excluyente.³ Se basa en la cooperación y no en la competitividad. Su uso no la agota, sino que la hace crecer. Se promulgan leyes restrictivas de los derechos de autor a la vez que se favorece la expropiación del trabajo cognitivo. Restringimos la circulación de bienes culturales al mismo tiempo que se promueve la hegemonía de un mercado que es, por definición, global. Y nos olvidamos de que los frutos de una obra, los relatos y las experiencias que generan van más allá de quien los posee o custodia, ya que son de todos, es decir, comunes.

1. Declaración de Jaime Botín: «El cuadro es mío. No pertenece a España. No es un tesoro nacional y yo puedo hacer con él lo que quiera». *El País / The New York Times*, 29 de octubre de 2015.

2. Conversación con el autor, Museo Reina Sofía. Madrid, octubre de 2015.

3. Christian Laval y Pierre Dardot, *Commun* (2014); *Común. Ensayo sobre la revolución en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa, 2015.