

La libertad silenciosa

Rashid Johnson se apoya en el diálogo interior para afrontar la desorientación actual.

Vanessa García-Osuna

Estudioso de la historia del arte y defensor de la cultura popular negra son dos de las etiquetas que definen a Rashid Johnson (Chicago, 1977), uno de los artistas estadounidenses contemporáneos más influyentes. Formado en la Escuela del Art Institute de Chicago, sus comienzos estuvieron ligados a la fotografía y al arte conceptual, aunque hoy se expresa por igual a través de la pintura, la escultura, el dibujo, la instalación y el cine. Su obra plástica aborda cuestiones existenciales como el alma, la libertad, el dolor, la alienación o la ansiedad reivindicando que “el mundo es también lo que ocurre en nuestro interior”. En paralelo a su faceta creativa, el artista, que reside en Nueva York, es también un apasionado coleccionista: “coleccionar es mi manera de desentrañar mi relación con la historia a través de los objetos”, ha explicado. El museo Guggenheim de Nueva York le dedicó este año una retrospectiva, *A Poem for Deep Thinkers*, y este verano es el comisario en el espacio Hauser & Wirth Menorca de la exposición colectiva *Directionless* [Sin rumbo]. Johnson ha invitado a Charles Gaines, Firelei Báez y la española Cristina Iglesias a que seleccionen a su vez a otros artistas -no representados por la galería- para ofrecer un ensayo visual sobre el mundo en tiempos de confusión.

Directionless parte de la premisa de que estamos viviendo un momento de profunda desorientación. ¿Qué le guía en tiempos turbulentos? ¿Cuál es su brújula interior? Hacer arte siempre ha sido la manera de escuchar mi voz interior y de meditar. En pleno apogeo de la pandemia, cuando la incertidumbre era mayor, sentí el

impulso de ponerme a pintar. En estos momentos, hay una pesadez en el aire, tanto externa como interna, que creo que muchos de nosotros llevamos auestas sin llegar a nombrarla del todo. Siento una especie de agotamiento acumulado tras años de crisis, de la exigencia implacable de responder, de resistir, de dar explicaciones. Últimamente he estado creando obras que tratan sobre la liberación y el descanso. Lo que sucede cuando el cuerpo se relaja y no dedica energía al movimiento. No se trata de evasión, sino del descanso como una auténtica postura filosófica. Como un acto de rechazo. Hace poco rodé un film que capta una especie de danza en la que dos figuras intentan llevar el peso de la otra.

«Me interesa la vida bajo la superficie»

En 2022 usted presentó en este mismo espacio de Hauser & Wirth en Menorca *Saudade*. ¿Sigue pensando que la melancolía es el mejor lugar posible? ¿Es un buen punto de partida

para crear? La *saudade* —esa palabra portuguesa que designa un anhelo para el que no hay una traducción exacta— sigue muy presente en mí. Quizá ahora más que nunca. Es la sensación de echar de menos algo a lo que no puedes volver, un hogar que existe más como una sensación que como un lugar. Es un sentimiento que llevo años albergando en mi interior, y no creo que lo haya superado. Estoy creando nuevas pinturas en un intenso rojo marciano que presentan una forma repetitiva de lo que podríamos considerar el arquetipo de un hogar. Dan la sensación de ser a la vez topográficas, pero también es evidente que no representan un espacio físico.



Rashid Johnson. Cortesía del artista y Hauser & Wirth. Foto: Joshua Woods



Mona Hatoum, *Inside Out (concrete)*, 2019. Hauser & Wirth Menorca, 2026 © Mona Hatoum. Cortesía de la artista y White Cube.
Foto: Daniel Schäfer

Transmiten esa sensación de liminalidad: de estar entre dos cosas, entre la pertenencia y el desarraigo. Hay en ellas una nostalgia que he dejado de intentar resolver. La melancolía sigue siendo un terreno fértil. Pero ahora matizaría un poco: creo que lo que estoy explorando no es exactamente melancolía, sino algo más cercano al dolor específico que se siente en la liminalidad. El de encontrarse en un umbral del que no se puede volver atrás. Esa tensión de sentirse atraído hacia un hogar que ha cambiado o desaparecido.

La idea del *ahora* ha sido clave en su trabajo. ¿Cómo es su *ahora*? Me encuentro en un proceso de reflexión que, en realidad, comenzó con la preparación de mi retrospectiva en el Solomon R. Guggenheim de Nueva York, *A Poem for Deep Thinkers*, y que ha derivado en la exploración de conceptos que me parecen muy proféticos en relación con mi situación actual. Estoy creando pinturas que tratan sobre la reflexión tranquila y la vida interior, a las que denomino *Quiet Paintings*, así como una serie de esculturas y vídeos que exploran el cuerpo cuando no está en movimiento, encarnando el descanso o el agotamiento.

Su padre era artista y su madre, poeta y académica. ¿Alimentó tal vez ese entorno su mirada multidisciplinar? Por supuesto. Crecí en un hogar en el que las disciplinas no estaban compartimentadas. Mi padre creaba obras visuales; mi madre escribía, teorizaba y reflexionaba en voz alta a través del lenguaje. No existía jerarquía alguna entre la imagen y el texto, entre el objeto creado y la palabra hablada. Todo dialogaba entre sí. Asimilé eso como una verdad fundamental sobre el funcionamiento del significado: no reside en una sola forma, sino que se mueve de una forma a otra. Por eso mi trabajo siempre ha sido plural. El cine, la pintura y la instalación no son proyectos separados para mí, sino registros diferentes de una misma indagación.

A menudo trata de responder a preguntas sin respuesta: ¿qué aspecto tiene el alma?, ¿cómo abordar un estado de desorientación? ¿Por qué le interesa plantear cuestiones filosóficas? Mis *Soul Paintings* [Pinturas del alma] surgieron precisamente de este impulso. Sinceramente, quería preguntarme: ¿qué aspecto tiene el alma? No como una cuestión religiosa, sino pictórica. ¿Cuáles son

las cualidades formales de la interioridad? ¿De qué color es el dolor que se ha transformado en otra cosa? ¿Qué forma adopta el yo cuando está cambiando? Creo que las representaciones visuales de ideas que no se pueden definir totalmente con el lenguaje constituyen un profundo punto de conexión.

«Pretendo transmitir estados, frecuencias»

Antoni Tàpies decía que un cuadro debía transmitir algo tan intenso que, al tocarlo, diera una especie de descarga. Me encanta esa idea de la «descarga». Lo que busco no es transmitir un mensaje didáctico claro, sino un estado. Una frecuencia. Una invitación a una forma concreta de prestar

atención y de indagar. Mi deseo es que el espectador se detenga y contemple las pinturas. Que sienta el peso de su superficie, tanto en sentido literal como emocional.

El cineasta Akira Kurosawa sostenía que los artistas tenían una única misión: no apartar nunca la mirada. ¿Cuál diría que es la suya? Me propongo que el tema central de mi obra sea la libertad. La de pasar de un medio a otro, así como de un concepto a otro. Mirar hacia dentro con la misma atención inquebrantable con la que Kurosawa describía el mundo exterior. Creo que mi misión, si es que esa es la palabra adecuada —aunque quizá sea un término demasiado grandilocuente para lo que quiero decir—, es insistir en lo interior. En la vida que transcurre bajo la superficie de los acontecimientos. Vivimos en una cultura que premia la reacción, que confunde el movimiento con el significado, que mezcla la actividad con la libertad. Mi obra intenta contrarrestar eso. No apartando la mirada del mundo, sino insistiendo en que el mundo es también lo que ocurre en nuestro interior. El dolor, la nostalgia, el agotamiento, el deseo de descanso. No se trata solo de asuntos privados, sino de hechos políticos. Espero que mi obra deje espacio para la contradicción y la incertidumbre. Que dé a las personas permiso para sentirse sin respuestas. Que les ayude a situarse en un punto intermedio. Que les permita desear un hogar que quizá nunca encuentren. Que les deje descansar. Y quizá para recordar a quien lo necesite, y a mí mismo también, que la libertad no siempre se anuncia. A veces es muy silenciosa.



© Cristina Iglesias, VEGAP, Madrid. Cortesía de la artista y Hauser & Wirth. Foto: Álex Iturralde

La ilusión espacial

Cristina Iglesias es una arquitecta de atmósferas complejas, de portales a otros mundos.

V. G-O

A lo largo de cuatro décadas, Cristina Iglesias (Donostia-San Sebastián, 1956) ha forjado un universo escultórico propio, creando entornos inmersivos y experienciales en los que fusiona arquitectura, literatura, psicología, mecánica y naturaleza. Imbuidas de una profunda sensibilidad cultural e histórica, así como de una preocupación por el mundo natural, sus obras redefinen poéticamente la relación del espectador con el tiempo y el lugar. Galardonada con el Premio Nacional de Artes Plásticas y el Premio de Arquitectura que concede la Royal Academy of Arts de Londres, entre otros, Iglesias es la artista española con mayor repercusión internacional.

¿Cómo ha recibido la invitación de Rashid Johnson para participar en *Directionless*? La recibí como algo abierto, todavía en proceso, no como una forma cerrada sino como un espacio que se iba definiendo mientras se pensaba. Rashid planteó un punto de partida muy abierto y a la vez rotundo. Al pensar en los artistas no busqué ilustrar un tema, sino reunir prácticas que trabajaran desde la suspensión y el desplazamiento. Pensé en el Mediterráneo como un escenario líquido de comunicación y diálogo y no como frontera. Los artistas que sugerí vienen de lugares relacionados con el Mediterráneo: Latifa Echakhch, Sigalit Landau, Mona Hatoum, Yto Barrada, Ali Cherri y Rayyane Tabet.

La premisa de la exposición es que nos hallamos en un momento de profunda desorientación. Hay una inestabilidad evidente en el presente, una dificultad para sostener marcos que antes parecían claros. Pero hay artistas y pensadores que tienen ideas rotundas y que tejen hilos que les siguen conectando a su memoria y a un presente incierto. Existe una multiplicación de direcciones posibles, que conviven construyendo otras formas de relación con lo real.

Al hilo de su reciente exposición en La Pedrera, ¿siente que ha habido giros significativos en su propia carrera? Existen proyectos que son transformativos por su capacidad de colocarte en un lugar de riesgo muy emocionante. Mi relación con la obra de Gaudí es muy profunda. Me relaciono con ella desde el interior de sus conceptos y sus giros. Mi exposición en La Pedrera tenía un hilo conductor que iba formando rutas, pasajes, corredores, pozos, patios. Cada proyecto es una oportunidad para ahondar en temas que me interesan. Poder crear lugares en ámbitos de la ciudad que abran portales en nuestra imaginación y forma de entender la vida. Cada vez me interesa más cómo se habita el espacio, cómo se construye la percepción a partir de fragmentos, de umbrales, de transiciones entre diferentes estados.



Anna Irina Russell

Nace en el aire la primera flor

Museo Can Mario

06.06—22.11.2026

Plaça de Can Mario, 7, Palafrugell

www.fundaciovilacasas.org





Cristina Iglesias, *Littoral (Lunar Meteorite) IV*, 2025, Hauser & Wirth Menorca, 2026 © Cristina Iglesias, VEGAP, Madrid.
Foto: Daniel Schäfer

Ha hablado de la pulsión por comprender el mundo como uno de sus motores. ¿Podría evocar alguna de las experiencias más transformadoras que ha vivido como artista? Son aquellas que no suelen ser narrativas, sino espaciales. Un lugar, una arquitectura, una luz concreta pueden alterar por completo la percepción de escala o de cuerpo. No se recuerdan como acontecimientos, sino como ajustes en la forma de estar en el espacio. Algo se desplaza en la percepción y ese desplazamiento permanece.

«Busco
activar una
percepción»

Ha reconocido influencias muy distintas, desde los constructivistas rusos a los bajorrelieves sirios del British Museum, pero ¿tiene referentes dentro del arte actual? No pienso en influencias directas, sino en proximidades. En trabajos que, desde lugares distintos, entienden el espacio como algo activo y no como fondo neutro. Me interesan prácticas que construyen situaciones más que objetos, y que trabajan con la materia y la percepción como algo inseparable. No es una red de referencias cerradas, sino más bien una constelación abierta.

Dice que le gusta crear espacios para pensar, que lleven a lugares por donde nunca hayamos pasado antes. ¿Cómo se libera la mirada del espectador? La mirada no se libera de forma inmediata, se desplaza. El espectador nunca tiene una visión total desde el principio, solo fragmentos que va reuniendo a medida que se mueve. Ese recorrido es parte de la obra. El tiempo entra en la percepción y la vuelve más lenta, más atenta, menos fija. Y en ese proceso aparece otra forma de ver.

Una de sus obras emblemáticas, *Hondalea*, expresa su creencia en que el arte puede ir más allá, tener un papel en la sociedad. ¿Cómo entiende el suyo como artista? Entiendo mi trabajo como la construcción de situaciones, de atmósferas complejas, no solo de objetos. En *Hondalea* el espacio no es un soporte, es parte activa de la obra. El agua, el sonido, el tiempo o la erosión no son elementos externos, sino constitutivos de la experiencia. No se trata de representar, sino de activar una percepción compartida como actores en la obra. El sentido social del trabajo reside en esa experiencia común.

La perla de La Haya

Martine Gosselink está al frente del Mauritshuis, “el museo más bonito de La Haya”.

Vanessa García-Osuna

En el centro de La Haya, el corazón histórico y político de los Países Bajos, se alza un coqueto palacete que originalmente fue la residencia del conde Johan Maurits, gobernador de las posesiones holandesas en Brasil. Tras ser adquirida por el Estado neerlandés en 1822, reabrió como “Gabinete Real de Pinturas” tomando su nombre, Mauritshuis, de su primer propietario. Su interior alberga una formidable colección de maestros holandeses y flamencos del Siglo de Oro con iconos como *La joven de la perla* de Vermeer, *Lección de anatomía* de Rembrandt, o *El jilguero* de Carel Fabritius, tal vez el pájaro más conocido de la historia del arte (portada de nuestra revista). Su directora, Martine Gosselink (Utrecht, 1969) trabaja porque éste siga siendo un museo “en el que todo el mundo se sienta bienvenido”, sin obviar asuntos como el colonialismo o la restitución del arte expoliado. Algunas de sus joyas viajarán hasta Madrid este otoño gracias a un acuerdo de intercambio con el Thyssen.

¿Cuál es su primer recuerdo relacionado con el arte? A los doce años visité el Rijksmuseum por primera vez. Curiosamente, lo que más huella me dejó fue el edificio en sí: las escalinatas y los leones esculpidos que hay a sus pies. Aparentemente, me causaron más impresión que los propios cuadros. También recuerdo que en el primer año de instituto dábamos las clases de dibujo e historia del arte en un aula en la que había un gran póster de Toulouse-Lautrec que representaba al cantante Aristide Bruant. Fue una idea muy acertada por parte del profesor colgar precisamente ese tipo de cartel; esas litografías de la Belle Époque suelen gustar a los adolescentes. Sus clases sobre el impresionismo y el expresionismo, así como sobre la vida de Van Gogh,

me cautivaron. Poco a poco, fui aprendiendo a apreciar el arte, desde la porcelana china de mi abuela hasta las miniaturas indias que descubrí durante mi primer viaje a la India. Pero, siendo totalmente sincera, no fue hasta más adelante cuando realmente me permití asimilar la profunda emoción que una obra de arte puede despertar; sucedió cuando era estudiante, a través de los grabados y dibujos de Rembrandt.

¿Cuál fue el primer museo que visitó? Oh, no sabría decirle con seguridad. De adolescente solía visitar las galerías que regentaban los amigos de mi madre —escultores y acuarelistas para los que, de vez en cuando, yo posaba como modelo—. Durante mi etapa universitaria, trabajé en una librería de arte en la Spiegelstraat de Ámsterdam, una callecita en la que solo hay galerías y anticuarios. Fue en aquella época cuando adquirí mi primera obra de arte contemporánea en una galería que dirigía Eegje Schoo —antigua embajadora en la India—. Ella misma seleccionaba y vendía obras de jóvenes artistas indios. Una primera compra así nunca se olvida.

«Descubrí la emoción del arte con Rembrandt»

El Mauritshuis se fundó como un “Gabinete Real de Pinturas”. Y lo sigue siendo, y no solo a título oficial. Nos enorgullece ostentar este título, conscientes en todo momento de que el primer monarca de los Países Bajos, Guillermo I, confió las obras de arte coleccionadas por su

familia al Estado y, por extensión, al pueblo neerlandés. De forma consciente, el rey siguió adquiriendo nuevas pinturas para el museo, como *Vista de Delft* de Vermeer. Esto pone de manifiesto tanto una enorme pasión por las artes como un profundo conocimiento de la importancia de esta colección.





Johannes Vermeer, *Vista de Delft*, c. 1660-1661

Desde entonces hasta hoy, hemos seguido siendo un museo real; de hecho, nuestros actuales monarcas suelen visitarnos con frecuencia, ya sea acompañados de amigos o con motivo de visitas de Estado. En este museo todo el mundo se siente bienvenido, desde niños pequeños hasta directores generales de empresas. Además nos esforzamos por mantener un equilibrio adecuado entre los visitantes que pagan entrada y los que no, como los menores de 18 años. Por ejemplo, durante las horas más tranquilas del día, ofrecemos la posibilidad de que las personas con menos recursos puedan visitar el museo a un precio reducido.

Los fondos comprenden alrededor de 800-900 objetos. Aparte de las obras más famosas, ¿por cuáles siente un afecto especial? ¡Esa es la pregunta más difícil para cualquier director de museo! [risas]. ¿Podría empezar por algunas adquisiciones recientes? Por ejemplo, el tulipán solitario de Van der Ast: la sencillez de una flor cortada, demasiado grande

para el pequeño jarrón en el que se encuentra. O el arrogante autorretrato de Adriaen van de Venne: ese dandy que, con este pequeño retrato, pretendía demostrar que no era un don nadie. También me emociona el autorretrato de Voskuyl, quien, al igual que Van de Venne, quiso claramente dejar huella. Asimismo disfruto enormemente contemplando el tranquilo paisaje de Vroom; te dan ganas de salir de paseo inmediatamente.

Esta pinacoteca atesora iconos de Vermeer, Rembrandt y Rubens

Cientos de miles de personas les visitan cada año para contemplar pinturas como *La joven de la perla* de Vermeer o *Lección de anatomía* de Rembrandt. ¿Qué retos plantea a los museos

la masificación? Tenemos la suerte de poder limitar el número de visitantes que admiten nuestros edificios a entre 500.000 y 550.000, una cifra que se ha mantenido más o menos estable en los últimos años.



Johannes Vermeer, *La joven de la perla*, c. 1665

Cada vez son más los museos que fomentan el diálogo y la interacción con el público, una estrategia que también se aplica en el Mauritshuis: "En nuestro caso, hemos invitado al público a decidir si una pequeña figura —que había sido eliminada y repintada— debía recuperarse en un cuadro de Pieter de Hooch. El resultado: nuestros visitantes querían que volviera a ser visible, pero de una manera delicada y sutil. Y eso es precisamente lo que estamos haciendo", explica Gosselink. "Hace poco lancé una propuesta dirigida a

aquellas personas que a veces se sienten molestas por lo que perciben como un «wokismo llevado al extremo» en los museos neerlandeses. Les pregunté: «Venid a hablar con nosotros. ¿Qué creéis que falta? ¿Qué os molesta?». Lo ideal sería poder recorrer las salas con cada persona para mantener una conversación directa. Escuchar y hablar, no para dar la razón ciegamente a todas las quejas de inmediato, sino para comprender cuál es el motivo de la frustración. Estar en sintonía con el público es fundamental."



Rembrandt, *Autorretrato*, 1669

No queremos ser un museo al que la gente acude únicamente para admirar las obras maestras; aspiramos a ser una institución que, gracias a su historia y su colección, resulte relevante para La Haya y los Países Bajos en una amplia variedad de ámbitos. Y, por supuesto, una institución accesible para visitantes de todo tipo. Además, estamos firmemente decididos a garantizar que los visitantes no tengan que esperar durante horas solo para echar un vistazo fugaz, de apenas unos segundos, a *La joven de la perla*. Por ello, cuando se alcanza el aforo máximo, cerramos

nuestras puertas. Si admitiéramos a más personas, la satisfacción de los visitantes se desplomaría, y eso sería una verdadera lástima. Al fin y al cabo, la experiencia ideal consiste en poder contemplar las obras de arte sin obstáculos y sin sentirse presionado por el tiempo. Espero que podamos mantener este planteamiento durante mucho tiempo.

En 2024 dio una conferencia en el museo Thyssen sobre cómo comprender y apreciar a los grandes maestros. ¿Interpretamos hoy la pintura antigua de

forma distinta a como se hacía hace unas décadas? Ahora tenemos en cuenta más cuestiones que antes parecían insignificantes. Tomemos, por ejemplo, la procedencia de los objetos que aparecen en los bodegones, los interiores y los retratos. Ciñámonos al caso de *La joven de la perla*. ¿De dónde procedía su perla? La VOC —la compañía comercial holandesa precolonial (1602-1795)— poseía varias explotaciones de perlas en el sur de la India y en Sri Lanka. Es fascinante seguir el recorrido de una perla como esta: desde la concha de una ostra de Ceilán hasta las ciudades portuarias y los hogares holandeses. Al rastrear esta trayectoria, enriquecemos este famoso cuadro con una gran cantidad de información adicional y muy pertinente.

Los pigmentos usados en el cuadro también nos cuentan cosas. Así es, de hecho sabemos que el azul utilizado en el turbante de *La joven de la perla*, se trata de lapislázuli molido, un mineral procedente de las montañas del oeste de Afganistán. Esta piedra se usaba para producir el pigmento azul ultramar, una sustancia tan valiosa que, en aquella época, un solo gramo costaba más que un gramo de oro. Por lo tanto, su producción debió de ser una tarea muy costosa. ¿Quién podía permitirse ese lujo? Esa es una pregunta lógica que surge a continuación. En la época en que se pintó este cuadro, los Países Bajos vivían un periodo de florecimiento económico debido en parte al comercio exterior de especias, seda, oro, plata, té y porcelana, y sí, también al tráfico de seres humanos. La riqueza acumulada por los Países Bajos gracias a estos medios dio lugar a una producción asombrosamente prolífica: se calcula que solo en el siglo XVII se produjeron entre uno y tres millones de tablas y lienzos. Se trata de una cantidad colosal para un país tan pequeño. Incluso los panaderos y los zapateros tenían cuadros colgados en sus casas.

Cuando usted dirigía el Departamento de Historia del Rijksmuseum investigó el arte expoliado, la procedencia de las colecciones coloniales del museo. ¿Cuándo debe devolver un museo los objetos saqueados? En sentido estricto, no puedo responder a esta pregunta con brevedad, ya que hay muchos matices a tener en cuenta y cada caso es único. Por lo tanto, le ruego que considere mi respuesta sobre todo como una visión general. Un museo —o, en el caso de los Países Bajos, el propio Estado— debería devolver las obras de arte coloniales robadas por una cuestión de decencia elemental, siempre que se tenga la certeza, o la seguridad casi absoluta, de que los objetos fueron efectivamente robados. Esto puede parecer una cuestión sencilla, pero no lo es en absoluto. A veces, investigar la procedencia puede llevar años. Además, la restitución también puede justificarse en función de los propios valores y principios morales. ¿Por qué querría uno quedarse con una obra de arte —o «acapararla», como se suele decir— cuando se ha

demostrado que no le pertenece? En el contexto específico del arte expoliado durante la época colonial, entran en juego factores adicionales que hacen que la restitución resulte especialmente deseable. Por ejemplo, estas naciones a menudo ya no poseen los tesoros artísticos que en su día fueron cuidadosamente «escogidos» y llevados fuera del país. En algunos casos, los objetos en cuestión no son obras maestras de valor incalculable, sino más bien piezas que revisten importancia porque, por ejemplo, pertenecieron en su día a una figura considerada un héroe nacional o un icono en su país de origen. O porque tienen un valor religioso significativo para una comunidad determinada. O simplemente porque fue un tipo específico

«Nos enorgullece ser un Gabinete Real de Pinturas»

de arte tan codiciado por el colonizador que prácticamente no quedan ejemplos en el país de origen. Por último, con frecuencia, existe una relación entre el antiguo colonizador y el colonizado que va mucho más allá del mero hecho de la desaparición del arte saqueado. Por lo general, la colonia resultaba ser un

activo muy lucrativo para el colonizador; de hecho, a menudo era explotada, en ocasiones durante siglos, y quedaba empobrecida por la extracción sistemática de recursos por parte del colonizador, en virtud de la cual los productos de la tierra, los bosques, las minas y la mano de obra humana se enviaban por millones fuera de la colonia. Todo esto, unido a la profunda desigualdad que generó, nunca podrá rectificarse del todo. En comparación, devolver las obras de arte robadas es la parte fácil.

¿Cómo enfoca su compromiso con el proceso de democratización del arte? En primer lugar, hablemos de los procesos democráticos internos. Los tiempos en los que el director de un museo decidía por su cuenta qué exposiciones se iban a organizar ya han quedado atrás. En el Mauritshuis, trabajamos de forma colectiva para diseñar un programa que abarca un periodo de cuatro a cinco años. Los departamentos de Educación, Marketing, Desarrollo y Colecciones intervienen en la toma de decisiones; sin embargo, en caso de empate, la decisión final recae en mí. Juntos, también fijamos el presupuesto aproximado de una exposición y determinamos el momento óptimo para programarla. Y sí, claro, hay ocasiones en las que se me ocurren ideas que me gustaría poner en práctica. De hecho, considero que se trata de una dinámica saludable: que, como director, uno siga participando activamente en el sector en todos los frentes. Sin embargo, el proceso que conduce hasta ese punto sigue siendo un camino que se elige de forma conjunta. Le pondré otro ejemplo: recientemente, la artista brasileña Daiara Tukano creó un mural para nuestro museo. El personal la escogió de entre una lista de tres artistas preseleccionados.

Ahora todos tenemos la sensación de que se trata de una obra que cuenta con el pleno apoyo y la implicación de todo el equipo.

¿Cuáles son los grandes cambios que ha visto en este sector?

Responder a esto implica plantearnos preguntas como: ¿están nuestros edificios y almacenes a salvo de las amenazas relacionadas con el clima? Si una DANA como la de Valencia azotara La Haya, nos enfrentaríamos a una crisis grave. ¿Están a salvo nuestras colecciones en caso de conflictos híbridos? ¿Somos lo suficientemente resilientes como para soportar otra epidemia grave? Al fin y al cabo, todos los museos holandeses cerraron durante la pandemia, lo que supuso un duro golpe. Y surgen otras preguntas: ¿hasta qué punto son sostenibles las exposiciones internacionales, teniendo en cuenta todos los desplazamientos aéreos necesarios para el transporte de valiosas obras de arte de un lado a otro? Sin embargo, también se reconoce que los museos son espacios seguros, lugares en los que todo el mundo es bienvenido y donde cada uno es libre de formarse su propia opinión sobre lo que ve. En el pasado, los museos eran principalmente instituciones dedicadas a difundir el conocimiento y a presentar obras de arte con fines educativos y de entretenimiento. Hoy en día, sin embargo, cada vez son más los que invitan a los visitantes a expresar sus opiniones y a entablar un diálogo con los guías sobre las obras expuestas.

El Mauritshuis y el Thyssen han firmado un acuerdo de colaboración según el cual intercambiarán simultáneamente 25 obras de sus respectivas colecciones. ¿Qué puede contarnos de esta iniciativa? ¿qué piezas del Thyssen le emociona recibir en La Haya? Bueno, en realidad no hay mucho que contar sobre cómo se concretó este proyecto. Llamé a Guillermo Solana y le expliqué mi idea de un intercambio simultáneo. No lo dudó ni un segundo y dijo: «¡Sí!», como si nos conociéramos desde hacía años. Fue sencillamente maravilloso, un gesto lleno de confianza. Le estaré eternamente agradecida por ello. Por supuesto, todas las obras que vendrán a La Haya serán muy bienvenidas, pero, personalmente, estoy ansiosa de ver las de Bronzino, Piero della Francesca, Durero,



Juan de Flandes, *Palma el Viejo* y, por supuesto, Michiel Sweerts. Estamos deseando contemplar a su *Muchacho con turbante* al lado de nuestra *Joven de la perla*.

Si pudiera formar parte de uno de los cuadros del museo, como un personaje más, ¿cuál elegiría?

¡Qué pregunta tan deliciosa! Nada me gustaría más que sumergirme, aunque solo fuera por un instante cada día, en un mundo diferente cada vez. El lunes, navegar en canoa por las aguas del paisaje azul verdoso ideado por el flamenco Hans Bol en el siglo XVI; el martes, dar un paseo por los prados de Potter; y el miércoles, visitar el tranquilo paraíso que Rubens pintó en colaboración con Brueghel. El jueves tal vez sentarme junto al escritorio en el que Ter

«Es clave estar en sintonía con el público»

Borgh retrató a una joven escribiendo una carta, y juntas inventarnos tiernas frases para su amado. El viernes, justo al atardecer, ser la invitada a una animada fiesta organizada por Dirck Hals. Al día siguiente, con un fuerte dolor de cabeza por todo lo bebido, recostarme para recuperarme en una cama junto a un cuadro de Jan Steen (aunque el médico puede quedarse en casa). Y el domingo, cruzar una plaza sin pavimentar en Utrecht — mi ciudad natal — para dirigirme a la iglesia de Santa María de Saenredam.