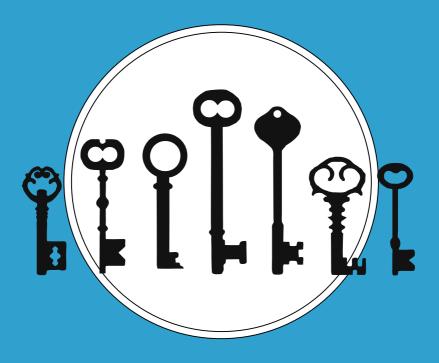
ISSN 1900-1681



MUSEO Y ESFERA PÚBLICA

DEPARTAMENTO DE ARTE

diciembre, 2008

CUADERNOS

GRISES

DEPARTAMENTO) DE ARTE FACULTA	D DE ARTES Y HUM	IANIDADES UNIVI	ERSIDAD DE LOS ANDES

© Universidad de los Andes Facultad de Artes y Humanidades Departamento de Arte Dirección: Carrera 1º No 19-27. Edificio S. Teléfono: 3 39 49 49 – 3 39 49 99 Ext: 2626 Bogotá D.C., Colombia infarte@uniandes.edu.co

Ediciones Uniandes Dirección: Carrera 1ª No 19-27. Edificio AU 6 Bogotá D.C., Colombia Teléfono: 3394949- 3394999. Ext: 2133. Fáx: Ext. 2158 http://ediciones.uniandes.edu.co infeduni@uniandes.edu.co

ISSN 1900 1681

Agradecimientos Jorge Ribalta Jose Luís Brea

Editor # 3 Jaime Iregui

Coordinación editorial Lucas Ospina Laugna Libros

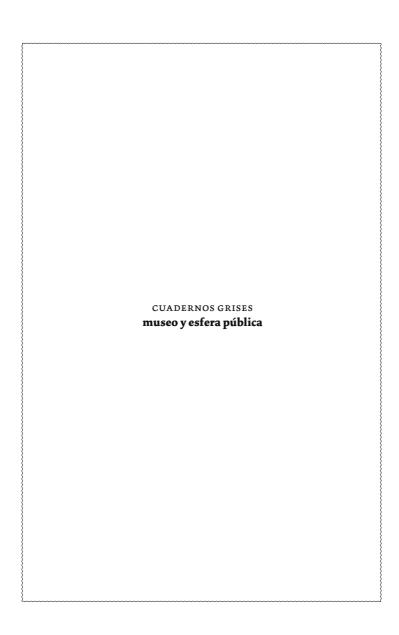
Diseño y diagramación Santiago Reyes Villaveces

Corrección de estilo José Diego González Mendoza

Litho Copias Calidad Cra. 13ª N° 35 – 32 Teléfono: 510 1851 Bogotá D.C., Colombia

Impreso en Colombia - Printed in Colombia

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o trasmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.





Las esferas de lo público

Jaime Iregui

24

Un óptimo instrumento para ganar la confianza del público. Notas sobre coleccionismo institucional en Colombia

Guillermo Vanegas Flórez

39

¿Cómo queremos ser curados? Reflexiones antes y después de Documenta 12

Cordula Daus

51

Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos

Jorge Ribalta

71

Poltrona (reclinable): apuntes de comodidad y acomodo

Víctor Albarracín Llanos

Ω1

El museo contemporáneo y la esfera pública

José Luis Brea

99

MICROMUSEOS Investigación sobre dispositivos mínimos de exhibición de arte

Tomás Ruiz-Rivas Aguado

Las esferas de lo público	
Jaime Iregui *	

^{*} Maestría en Historia y Teoría del Arte y la Arquitectura, Universidad Nacional, Actualmente es editor del espacio de discusión on line Esfera Pública y profesor asociado de Departamento de Arte de la Universidad de los Andes.

El público y lo público son conceptos en los que conviven varios sentidos simultáneamente y que se definen de manera auto-reflexiva. Lo público tiene que ver con lo común, con lo estatal, con el interés compartido, con lo accesible. Hay una movilidad histórica en la oposición público-privado justamente a partir de la propia movilidad de los públicos y sus formas de auto-organización. El público tiene un doble sentido de totalidad social y a la vez de audiencias concretas. La idea central es que los públicos son formas elusivas de agrupación social que se articulan reflexivamente en torno a discursos específicos.

-Jorge Ribalta

En una época en que la privatización del espacio público es un hecho generalizado, es necesario preguntarse por el estado de *lo público*, que desde inicios del siglo XX ha perdido su carácter homogéneo y se ha venido transformando en un espacio cada vez más diferenciado y disperso, compuesto por una gran variedad de *esferas de lo público*.

En la *Transformación estructural de la esfera pública*, Jürgen Habermas define la noción de *esfera pública* como "un ámbito abierto de debate donde los ciudadanos deliberan sobre los asuntos de interés común", y que, en el caso del mundo del arte, tendría lugar en los cafés y salones, como espacios de encuentro y conversación, los museos, la opinión en los medios masivos de comunicación, las revistas de crítica, los espacios de exposición y discusión creados por artistas, curadores y críticos independientes.

La versión abstracta e idealizada de esfera pública burguesa de Habermas, en la que la deliberación de la sociedad civil ha de llevar a consensos que actúen como fuerza política para incidir en aquellas instituciones que son objeto de debate, es redefinida en años recientes por varios autores, entre ellos, el crítico y curador Simon Sheikh, quien señala que al entender el medio artístico contemporáneo como una modalidad de esfera pública, debemos tener en cuenta que no se trata precisamente de una esfera homogénea y consensual, sino de una plataforma en la que prevalece el conflicto entre distintas subjetividades, políticas y economías.

Podemos preguntarnos entonces ¿son las instituciones culturales espacios abiertos a la interlocución y el debate?, ¿en qué medida se ve afectada la esfera pública cultural por los flujos del mercado?,

¿pueden las discusiones del medio artístico local involucrar públicos de otros países y contextos?, ¿deben estas discusiones asumir un perfil didáctico para llegar a un público más amplio?

Como una forma de profundizar en estas preguntas —y no necesariamente como un recorrido histórico por las distintas modalidades de esfera pública— me interesa en este texto destacar un conjunto de situaciones que develan distintas formas de asumir y articular esferas de lo público desde el medio del arte.

De dominio público

Desde el siglo XIX, el museo de arte se constituye como parte fundamental de la esfera pública en la medida en que conserva y despliega un conjunto de manifestaciones estéticas que, a su vez, producen toda una serie de interpretaciones, opiniones, posturas, teorías y debates. A mediados del siglo XX, emerge —primero en Nueva York y posteriormente en casi todas las grandes ciudades de Europa y América— un nuevo tipo de museo que opera como espacio de representación de los planteamientos experimentales de las vanguardias: el museo de arte moderno. En sus primeras décadas de funcionamiento el museo de arte moderno representa un espacio utópico y experimental. Un laboratorio de pensamiento y reflexión. Una espacio independiente y de avanzada.

Paulatinamente, este modelo se va *estableciendo* y con ello su propuesta crítica y museológica. Tanto los museos de arte moderno que se fundan en distintas ciudades del mundo, como las galerías comerciales dedicadas a la difusión y venta de este tipo de arte llevan este modelo expositivo del terreno de la experimentación y el riesgo al de la institucionalización rampante, de la que emerge radiante el museo como experiencia espacial, donde la colección pierde su carácter patrimonial para convertirse en *capital cultural*, el edificio del museo en objeto artístico, y el público en turista-consumidor.

En esta imagen vemos a la crítica de arte Marta Traba en uno de los primeros programas de televisión que se emitieron en Colombia.



Corría el año de 1957 y esta argentina radicada en Bogotá estaba decidida a instalar las obras y los ideales del arte moderno en una sociedad bastante conservadora, para la que el arte debía seguir fielmente los principios de la representación, con algunos toques impresionistas y hasta expresionistas, pero que se entendiera aquello que se estaba representando. Marta Traba sostiene en sus manos un mapa de Europa que posiblemente utiliza para plantear de qué países surge inicialmente el arte moderno. Detrás de ella, en la pared, se pueden apreciar algunas reproducciones de obras de los artistas de las vanguardias. Al frente, la cámara, que no es otra cosa que ese público al que hay que llegar, al que hay que divulgar los fundamentos del arte moderno. Además de este programa de televisión, Marta Traba impartía conferencias en varios centros culturales de la ciudad, era profesora de historia del arte en la Universidad Nacional y pertenecía al grupo de personas que habían fundado el Museo de Arte Moderno de Bogotá.

Es el momento en que todavía se puede hablar de una crítica que buscaba articularse con el *gran público*, una crítica con fines pedagógicos que ve en esa nueva tecnología que es la televisión la posibilidad de llegar a una gran audiencia a la que se le debe hacer entender la necesidad de *modernizarse* conociendo las obras y avances de este nuevo arte, que tiene en Colombia unos representantes: además de críticos, arquitectos y otros simpatizantes, la producción de artistas como Alejandro Obregón, Marco Ospina, Edgar Negret y Fernando Botero.

En términos generales, se trata de una esfera pública moderna en la que los debates del arte están sintonizados con los discursos y transformaciones de una sociedad que busca en los ideales de una modernidad abstracta y racional —que se promueve tanto desde el arte, como desde el Estado y la empresa privada— una solución a las graves situaciones de orden social y económico por las que atraviesa el país.

La disolución de la esfera

A lo largo de la década pasada empiezan a tomar forma una serie de procesos en distintas partes del mundo donde se redefinen modos de entender la misma práctica artística y su forma de relacionarse con las distintas esferas de lo público. El teórico Reinaldo Laddaga¹ se refiere a estos procesos como

proyectos que se deben a la iniciativa de artistas y escritores quienes, en nombre de la voluntad de articular la producción de imágenes, textos, sonidos y la exploración de las formas de la vida en común, renuncian a la producción de obras de arte o a la clase de rechazo que se materializaba en las realizaciones más comunes de las últimas vanguardias, para iniciar o intensificar procesos de conversación (o improvisación) que involucren a otros artistas durante tiempos largos en espacios definidos, donde la producción estética se asocie al despliegue de organizaciones destinadas a modificar estados de cosas en tal o cual espacio, y que apunten a la constitución de'formas artificiales de vida social', modos experimentales de coexistencia.

Se redefine también la forma de entender la práctica artística como modos de operar o que delimitan la noción de artista como productor de objetos. Pero más que una cuestión de lenguaje y modelos teóricos el asunto es que lo emergente, lo contextual y lo relacional abordan un tipo de prácticas colectivas que guardan alguna relación con las agrupaciones que se dan en las vanguardias, en la medida en que se puedan entender como productores de microesferas públicas articuladas en torno planteamientos estéticos, discursos y modos de llegar a un público a través de espacios de exposición y difusión.

En Colombia, este tipo de procesos se han dado en distintas épocas, contextos y condiciones. A diferencia de lo que sucede en otros países, donde ser *independiente* es contar con una gran variedad de recursos estatales y de la empresa privada, estos proyectos se han mantenido con aportes voluntarios de sus miembros, venta de sus obras, apoyos esporádicos del Estado² y organización de subastas y fiestas.

'Laddaga señala otros autores que han detectado tal dinámica y menciona, entre otros, casos como Un art contextuel de Paul Ardenne; Secrecy and publicity. Reactiving the avantgarde de Sven Lutticken; la Estética relacional de Bourriaud, y la revisión crítica a las ideas de Bourriaud hecha por Claire Bishop en la revista October en el artículo "Antagonism and relational aesthetics".

² Sólo hasta hace pocos años las instituciones culturales del Estado han iniciado un proceso de democratización de los recursos, que en un comienzo estaban destinados a atender reclamaciones históricas de algunos museos y centros culturales. Sin embargo, como se trata



En esta imagen vemos un detalle de la exposición *Odio puro* del artista Edwin Sánchez en *El Bodegón*³, espacio que

surgió como una iniciativa grupal ante la ausencia de escenarios para la exhibición de prácticas alternativas, proyectos de artistas emergentes y obras de vocación crítica. Su programa de exposiciones está centrado en el diálogo y la fricción entre procesos y contenidos diversos y, en múltiples ocasiones, contradictorios entre sí. La estructura interna del Bodegón intenta ser horizontal y nutrirse del diálogo y el conflicto. A medio camino entre la pandilla y el museo, quiere generar procesos pedagógicos en torno a su propio funcionamiento, basado en el valor del error y la conciencia del fracaso. Sus miembros son estudiantes y profesores universitarios.

Sólo algunos proyectos (*Lugar a dudas*, *Festival del Performance*, *La rebeca*) han logrado un apoyo de instituciones internacionales, que no necesariamente les ha cubierto todos los gastos de gestión de proyectos y funcionamiento.

Aunque instituciones como el Ministerio de Cultura y la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá han venido ajustando sus programas de apoyos y estímulos, en el caso de propuestas expositivas casi todos ellos están orientados —salvo las becas curatoriales para los salones regionales— para proyectos realizados en sus espacios de exposición.

En el caso de los proyectos editoriales independientes, algunos se iniciaron desde hace más de diez años⁴, como es el caso de la revista Valdéz⁵, que se publica *cada vez que está lista* y logra un apoyo local

de procesos muy recientes —la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá está en pleno proceso de reestructuración—, aparte del programa de becas y premios, no hay claridad de cómo acceder a apoyos para aquellos proyectos de artistas que impliquen la producción y el mantenimiento de proyectos expositivos y editoriales.

- ³ Los miembros de El Bodegón son los artistas Víctor Albarracín, Natalia Ávila, Lorena Espitia, Humberto Junca, Juan Peláez, Edwin Sánchez y Cindy Triana.
- ⁴ En 1995 se edita el primer número de la revista *Tándem*, que recoge una serie de encuentros que, con el nombre de "conversaciones", invitaba a los artistas a hablar sobre sus obras —sin la intermediación de críticos— a un público compuesto por estudiantes de arte, artistas, docentes y otras personas del medio artístico.
- ⁵ Para un público similar se publica desde 1997 Valdéz, revista de autor que, según sus editores (Francois Bucher, Lucas Ospina y Bernardo Ortiz), "empezó como un diálogo local entre los amigos en Colombia y ha tenido el cuidado para no perder su sentido anacrónico al cual se circunscribió —en cierto modo similar al Pennsylvania Amish que analiza los efectos

o internacional. Otros son más recientes y se editan y difunden con recursos propios, como es el caso de *Erguida*⁶ y *NQS*⁷, de las que se publican uno o dos números por año.

A finales de la década pasada aparecen varios espacios en Internet que se caracterizan por su actitud crítica y deliberativa en torno a situaciones y temas que preocupan a la comunidad artística⁸.

En la foto vemos el website de *Columna de Arena*°, donde el curador Jose Roca escribe periódicamente en torno a situaciones y eventos del contexto local. Sus columnas difieren del tipo de crítica que habían realizado hasta hace unos años José Hernán Aguilar y Carolina Ponce, tanto por los medios utilizados para difundirla como por el tono con que inicia su espacio y que se mantiene a lo largo del proceso.

En su columna inicial, Roca introduce su propuesta con estas palabras:

Ante la ausencia de espacios institucionales para publicar, a la crítica puede quedarle otro camino: generar sus propios espacios. En muchos países la respuesta de los artistas frente a la excesiva rigidez de los espacios institucionales ha sido la creación de espacios regidos por artistas para los artistas; esta estrategia puede funcionar para la crítica: una reflexión sobre el quehacer artístico que circula, incestuosamente, entre el medio del arte y quienes gravitan en torno a él, y que no tiene como prioridad el llegar al 'gran público'.

Esfera Pública¹⁰ se plantea, desde un comienzo, como un espacio de discusión en el que la crítica no se asume necesariamente como juicio de valor sobre eventos y objetos artísticos, sino como espacio

sociales de cada cosa tecnológica".

⁶ Como un "saqueo sistemático de los derechos de un autor elegido para constituir una plataforma informativa" comienza a circular *Erguida*, que dedica cada número a un artículo propuesto por su editor (Guillermo Vanegas) -inició con "ABC del arte contemporáneo" de Hal Foster—

⁷Editada por el artista Fernando Uhía.

- 8 Se trata de proyectos que funcionan sin ningún tipo de patrocinio ni apoyo institucional. Llegan a través de listas de correo electrónico a un público compuesto por artistas, curadores, docentes, estudiantes, investigadores, funcionarios de instituciones culturales, periodistas, algunos coleccionistas y personas que tienen interés en las prácticas artísticas contemporáneas.
 - 9 Se publica desde el año 2000. Se encuentra en receso desde el año 2005.
- ¹⁰ Se funda en 1995 bajo el nombre de Red Alterna, más tarde se llamó Momento Crítico y cambia su nombre a Esfera Pública en el año 2000.



José Roca

Reflexiones criticas desde Colombia

José Roca es curador y crítico colombiano con formación en arquitectura, museología y crítica de arte (Whitney Independent Study Program, Critical Studies). Maneja desde 1994 las exposiciones. temporates de la Biblioteca Luis Angel Arango en Bogotá. Forma parte de VOTI (The Union of the Imaginary), un foro online de discusión sobre práctica curatorial.

>> sobre Columna de Arena

- 69 Extended Labels Texto para la exposición "Venimos en paz: historias de las Américas"
- 68: Sandra Bermüdez: mise en obscène
- 67 agua como horizonte. Ana Maria Rueda
- 66. El Panóptico observado: notas sobre la obra de Juan Fernando Herrán
- 65 Doubles Singuliers Ana Patricia Palacios
- 64 Del sueño al hambre, and back again. Carlos Carsicos
- 63 Raimond Chaves, La Pura Oscura (con entrevista)
- 62 Milena Bonilla, Lugares Comunes: bocetos para Jardin
- 61 La taxonomia fotográfica
- 60 Imagen Pirata
- 59 Mirando turistas. Alberto Baraya y Jonathan Hemández

de reflexión e intercambio de opinión sobre situaciones y asuntos propios del contexto del arte. *Esfera Pública* opera como un espacio autoorganizado: las discusiones giran en torno a asuntos que sus mismos miembros proponen y que abordan problemáticas relacionadas con prácticas institucionales, crítica de arte, curadurías, arte y política, educación artística y estado del mercado, entre otros. Las diferentes intervenciones ofrecen diversos puntos de vista sobre un problema y no se busca necesariamente llegar a conclusiones, consensos o implementar soluciones a los asuntos que se abordan en los debates.

Sin embargo, tanto las instituciones culturales implicadas como todas aquellas entidades y/o personas que propician o son objeto de los debates asimilan -si lo consideran pertinente- estas reflexiones de acuerdo a sus propios criterios y posibilidades de acción: haciendo los ajustes necesarios si se trata de una práctica institucional; afianzando o replanteando una práctica curatorial; tomando una posición —pública o privada— en torno a un asunto en discusión.

Por otra parte, artistas y críticos editan blogs donde publican textos que han escrito para otros medios, como es el caso de *Emciblog* de Mauricio Cruz, quien les añade eventualmente actualizaciones, vínculos, derivaciones y anexos. Ricardo Arcos Palma edita *Vistazos críticos*, que tiene su propia lista de distribución. También se crean espacios para textos que han circulado tanto por *Esfera Pública* como producidos específicamente para estos blogs que presentan características que enriquecen los textos. Catalina Vaughan adiciona enlaces a artículos y documentos de referencia; Pablo Batelli publica en *Teatro Crítico* transcripciones de los medios y la televisión; Pedro Falguer crea un archivo independiente de sus intervenciones; Carlos Salazar hace enlaces de sus textos con sus fotografías, y Dimo García publica en *Apuntes críticos* textos y reportes de su vida cotidiana.

¿El mapa es el territorio?

Así como las propuestas experimentales de las vanguardias fueron el punto de partida para producir un modelo de museo de arte moderno que en sus inicios tuvo un carácter experimental, los modos de operar de las prácticas artísticas de la última década que involucran

proyectos expositivos y editoriales son el referente principal para un tipo de auto-crítica institucional conocida como nuevo institucionalismo¹¹, es decir, el agenciamiento —a cargo de una nueva generación de curadores, críticos y gestores culturales progresistas que trabajan en museos, centros de arte y bienales— de grandes proyectos de exposición para un tipo de curadurías experimentales y modos de operación flexibles e inestables (Palais de Tokyo, Baltic, etc.) y un nuevo tipo de espacios de sociabilidad (Rooseum¹²) que son parte academia, parte laboratorio y parte centro comunitario¹³.

Pero el asunto no es únicamente el de la reproducción de las tácticas expositivas y operativas de las prácticas artísticas independientes, lo es también el de la llamada crítica institucional y las dinámicas críticas de proyectos editoriales independientes. En su artículo "Ascenso y caída del nuevo institucionalismo", la crítica y curadora Nina Montmann señala que aquello que

el Rooseum y otras instituciones de arte progresistas tenían en común era el hecho de tratarse de instituciones de crítica, lo que significa instituciones que han internalizado la crítica institucional que fue formulada por artistas de los años setenta y noventa, habiendo desarrollado tales instituciones una autocrítica impulsada en primer lugar por los propios curadores y curadoras, quienes ya no se limitaban a invitar a artistas que ejercían la crítica sino que transformaban en primer término por su propia iniciativa las estructuras institucionales, sus jerarquías y funciones. Las 'instituciones de crítica', desde mediados de los noventa en adelante, reaccionaban mediante la crítica al institucionalismo corporativo globalizado y su producción de públicos consumidores.

Si el consumo es también el lugar de producción, en este caso se propone que lo sea también de una actitud crítica. Los organizadores de Documenta 12 pensaron este evento como un vehículo de mediación

[&]quot; El nombre que fue otorgado por Jonas Ekeberg a este tipo de actividades en el artículo "New Institutionalism".

¹² Cerrado desde abril de 2006 por problemas financieros.

¹³ Este énfasis relacional con el público se vio también reflejado en eventos como la última –y truncada- versión de la Manifesta y, a nivel local, en el Encuentro de Medellín oy, que se propone –a través de talleres, conversatorios en la Casa del Encuentro- como espacio de hospitalidad, la cual es definida como "la disposición temporal de un espacio, ya sea físico, discursivo o político, para acoger a otros y permitirles desplegar sus intereses y posiciones". No sólo se invitaron artistas, también participaron espacios y proyectos editoriales independientes.



para la producción de un pensamiento crítico gracias a la creación de una *red organizada*¹⁴ de proyectos editoriales independientes en su propuesta de D12 Magazines.

En esta imagen aparece un mapa con los nombres de las publicaciones que conforman Documenta 12 Magazines. Está publicado en el portal de Documenta 12. Según la presentación del mismo proyecto editorial, éste mantendría

un diálogo con más de 80 redacciones de publicaciones tanto impresas como digitales de todo el mundo. Los interlocutores de este diálogo debatirán y reflexionarán sobre las tesis y los temas principales de la próxima edición de documenta, reaccionando a dichas tesis e interrogándose sobre los temas principales desde su ámbito específico de conocimiento. Documenta recogerá estos debates, mantenidos de forma totalmente autónoma por las redacciones, más los textos e imágenes en los que se centren las diferentes propuestas en una serie de publicaciones.

Aunque se pensó que además de intercambio de contenidos, lo sería también de debates entre distintas publicaciones, sólo a partir de o desde este año comienzan a producirse, en parte porque la plataforma *online* entró a funcionar más tarde de lo proyectado, y por la gran cantidad y diversidad de contribuciones. La plataforma es por ahora un archivo cuyos contenidos se organizan a partir de las preguntas o *leitmotifs* planteados por Documenta 12.

El hecho de que no se hayan presentado estos debates en el marco de Documenta 12 no quiere decir que no sea posibles realizarlos y, muchos menos, que no se estén realizando *fuera* de este evento desde hace algún tiempo; aunque el equipo editorial de los magazines habría podido incentivarlos desde su plataforma y hacer un seguimiento, de alguna forma se están generando por iniciativa de las publicaciones participantes¹⁵.

¹⁴ En el sentido en que define Nina Montmann estas instituciones de la crítica: "Esta institución crítica concebible podría por ejemplo adoptar la forma de una 'red organizada' que operase a nivel internacional, reforzando diversas instituciones y actividades independientes y más pequeñas (sean alternativas, dirigidas por artistas o basadas en la investigación), estableciendo también plataformas temporales en el seno de instituciones mayores".

¹⁵ Este artículo hace parte del número 3 de Mag.net Reader; Processual públishing. Actual gestures (se publica próximamente).

Es decir, se pueden desarrollar proyectos institucionales que sirvan como espacios de encuentro, e intenten recrear las dinámicas y modos de operar de las propuestas independientes, pero hay aspectos que si se llegan a dar será más a mediano y largo plazo, como es el caso de los espacios de debate e interlocución entre las distintas propuestas independientes.

Si existe un reto en un futuro inmediato para estas propuestas podría ser el de *deslocalizar* debates y crear nexos con otros espacios a partir de temas de *interés común*. Es decir, si pensamos la posibilidad de una esfera pública que vaya más allá de los límites locales, lo es tanto por un esfuerzo de los proyectos editoriales interesados como por la pertinencia de los discursos con respecto a audiencias concretas en distintas partes del mundo.

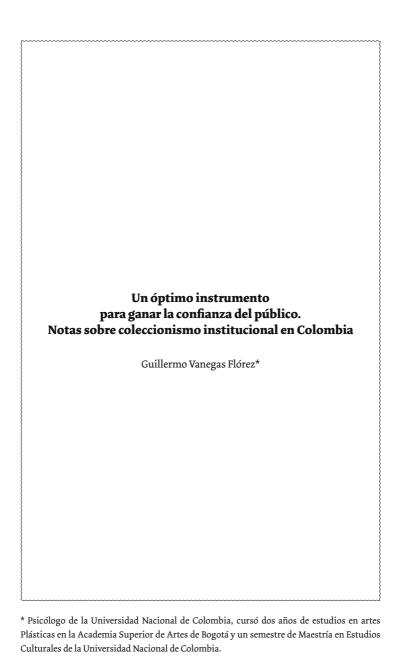
En esta medida una discusión en Bogotá podría tener resonancia en Ámsterdam y Bombay, pero la continuidad de estos nexos dependerá más de los procesos de auto organización de distintos espacios y públicos, y no de pensar que una serie de temas propuestos desde un proyecto editorial puedan ser relevantes para el gran público.

OBRAS CITADAS

- Habermas, Jürgen. The Structural Transformation of the Public Sphere: An inquiríy into a Category of Bourgeois Society. Cambridge (MA); MIT Press; Cambridge (UK): Polity Press, 1989.
- Laddaga, Reinaldo. Estética de la emergencia. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- Ribalta, Jorge. "Contrapúblicos, mediación y construcción de públicos".

 Republicart. http://www.republicart.net/disc/institution/ribaltao1es.

 htm 2004>
- Sheik, Simon. "Public Spheres and the finctions of Progressive Art Institutions. Republicart. http://www.republicart.net



o. Presentación

Este documento parte de una conferencia dictada en el Museo del Oro Quimbaya en Armenia, el 13 de julio de 2007, la cual realicé por amable invitación de su Subdirección cultural. El contenido inicial de la presentación ha sido modificado hasta quedar casi completamente irreconocible, refundido en medio de una contextualización de pretensiones más cosmopolitas (o esnobistas, esto habrá de evaluarse en lo siguiente), y con el interés de superar el motivo original que me llevó a su escritura: la exhibición de una parte de la exposición Diez años de adquisiciones de arte joven, 1992-2002 en dos de las salas de dicho museo.

1. Introducción. Breve recorrido por el coleccionismo institucional En su investigación sobre la cultura del Renacimiento, Jacob Burckhardt sostiene que el proceso de afirmación del sujeto occidental como un "hombre moderno se dio originalmente en la próspera región del norte de Italia hacia finales del siglo XIII. Sin dejar de reconocer que esta transformación espiritual se venía dando incluso tres siglos antes en diversos lugares del continente, el autor suizo afirma que los italianos nacidos en el ocaso del siglo XIII fueron los únicos que presentaron unos signos específicos de distinción y autoafirmación individual mediante los cuales se enfrentaron a la naturaleza física, social y humana desde una nueva posición epistemológica¹. Entre los motivos que permitieron esta modificación espiritual se cuenta el hecho de que en la mayoría de "hombres públicos" del Renacimiento coincidieron las pretensiones de incrementar su riqueza material y aumentar su acervo cultural. Dos siglos más tarde, la presencia de hombres cultivados en las cortes europeas y los cuerpos gremiales burgueses era una cuestión innegable. Para la mayoría de estos sujetos, su principal objetivo a nivel intelectual consistía en

^{&#}x27; Según Burckhardt, fue en las grandes ciudades italianas donde despertó "una forma nueva y objetiva de observar y tratar el Estado y en general, las cosas de este mundo, y a su lado y con el mismo ímpetu, se levanta también lo subjetivo; de modo que el hombre se convierte en individuo provisto de un espíritu y se reconoce a sí mismo como tal". (141)

lograr una conjunción armónica de múltiples intereses y aficiones hasta lograr la consolidación de l'uomo universale como una nueva categoría social. Este nuevo sujeto era, en pocas palabras, un individuo polifacético capacitado para expresarse satisfactoriamente en varios idiomas y dotado para discutir con propiedad sobre cuestiones filosóficas y científicas2. Con relación al arte, el hombre perteneciente a la cultura renacentista asimiló la producción artística de la Antigüedad tomándola como un elemento formador (civilizatorio), imprescindible para su constitución como individuo moderno. De esta forma, la apreciación de los objetos provenientes de (atribuidos a, o inspirados en) el pasado clásico se daba no sólo en términos de su valor de intercambio económico, sino también en el de su posibilidad de contemplación "estética e histórica" (León 23), por cuanto eran consideradas como "fuente y soporte de cultura" (Burckhardt 172). De hecho, Jacob Burckhardt promueve, sin profundizar demasiado en sus implicaciones, la interesante aseveración de que en las reuniones de los salones cortesanos se originó "algo que en aquella época no existía en ningún otro lugar: el general interés por las obras de arte y la más amplia competencia para juzgarlas" (172).

La equivalencia entre cultivo del espíritu y búsqueda de perfección individual se dio entonces como parte integral de una nueva tendencia de valoración del arte, que otorgaba un valor adicional a las piezas artísticas en la medida que la cercanía a ellas y su comprensión proyectaban en el hombre público la existencia ideal de un semblante intelectualmente inquieto. De ahí que para el resto de cortesanos europeos la emulación de este comportamiento, mediante la "adopción erudita y cuidadosamente reflexionada de algunos elementos clásicos aislados", pasó a ser casi una norma de etiqueta de obligatorio cumplimiento. Siguiendo a Burckhardt, esta nueva condición se convirtió "en la atmósfera vital de todo hombre de cultura refinada" (172).

² Burckhardt comenta que "... a menudo, tanto el comerciante como el estadista florentino tenían profundo conocimiento de las dos lenguas clásicas de la Antigüedad, además, los humanistas más famosos les daban tanto a ellos como a sus hijos, detalladas conferencias sobre la ética y la política de Aristóteles, y también las hijas de las casas principales [mostraban] una cultura de rango superior, siendo de hecho en estos círculos donde deben buscarse preferentemente los orígenes de la instrucción privada como objeto metódico" (146).

De ahí que el afán por incrementar el acervo de las colecciones de objetos artísticos recibiera un gran impulso durante el siglo XVI por parte de las casas monárquicas principales y luego por todo hombre con pretensiones de movilidad social. En cierta medida, la adopción de esta actitud hacia los objetos artísticos por parte de algunas comunidades de comerciantes y banqueros se convirtió en un rasgo de distinción que proliferó a lo largo de toda Europa, llegando a configurar un conjunto de normas difícilmente soslayables para todo aquel que deseara reafirmar su posición en el interior del rígido sistema de movilidad social de las sociedades burguesas. Según Jonathan Brown, la reiteración y el aprendizaje de este protocolo buscaba imitar el interés de los soberanos por el arte tanto como su prestancia social. "En las cortes de Inglaterra y España ... la inclinación al coleccionismo en el soberano era imitada por los nobles, y este fenómeno se observaba también en Bruselas" (Brown 152), donde los burgueses se interesaron en adquirir un alto número de objetos artísticos con el fin de proyectar hacia el exterior una imagen de ascenso social, modificando el interés de contemplación humanista y formadora del objeto artístico que se instauró desde el Renacimiento italiano. Según Brown, lo interesante de este comportamiento era la forma en que se simbolizaba la exhibición de un triunfo económico, suprimiéndose en la práctica la asunción de un espíritu universal, racional y amante de la filosofía capaz de valorar y comprender el significado de las piezas adquiridas: "más insólita es —dice— la resonancia entre la burguesía antuerpiense del coleccionismo de arte como atributo social [puesto que] los círculos mercantiles y financieros eran excepcionalmente sensibles al barómetro del status y la cultura cortesana española, que definía los estratos superiores de la sociedad flamenca y controlaba el acceso a sus aledaños" (152). Este interés incidió efectivamente sobre las convenciones de la producción y la circulación de objetos de arte en ese y otros mercados, llegando a impulsar la creación de formas de representación que dieran cuenta de esa situación y de la alianza (aceptada o impuesta) entre

artistas³. En este sentido, el reconocimiento del coleccionista como hombre cultivado fue siendo descuidado poco a poco —aunque sin perder nunca su importancia simbólica—, pasando a destacarse su papel como regulador de los indicadores de valor económico y cultural respecto a la producción artística antigua y contemporánea: sus decisiones de compra determinaban la localización de un autor en el mercado, del mismo modo en que eran definidas como juicios estéticos. Entre la alborada del espíritu individual renacentista y la instauración del coleccionismo burgués y monárquico del siglo XVI, el afán coleccionista fue perfilando su influencia sobre el gusto de una época⁴. Esta situación demuestra una relación particular entre el sujeto que realiza obras de arte, la institución o la persona que las adquiere y el mercado donde éstas son puestas en circulación. El rol del coleccionista pasó a ser similar al de un intermediario fundamental en el vigor del intercambio y su presencia llegó a activar un modo de imposición ideológica que podía alcanzar niveles de manipulación escandalosamente altos.

Este podría ser el caso de la especial variación del coleccionismo oficial en la Francia del siglo XV. Para la historiadora Aurora León, el nivel de manipulación impuesto por el coleccionismo ejercido desde el Estado francés sobre el campo artístico llevó a que sus decisiones de compra terminaran imponiendo un estilo cuyo eco se repitió en la burguesía. Asimismo, el conjunto de temas que recibían los favores de la institucionalidad oficial seguía casi religiosamente los preceptos reproducidos ad nauseam por el sistema académico apoyado desde la Corona, y a consecuencia de esto, la producción artística pasó a convertirse en una "organización estatal"⁵. Así, la delicada línea

³ Véase el comentario que hace Jonathan Brown (152-153) sobre la aparición de los "cuadros de gabinete" como una interpretación de la cercanía entre artistas y coleccionistas, promovida en el contexto del mercado del arte de Flandes y los Países Bajos.

⁴ En este sentido, véase Aurora León págs. 15 y sigs.

⁵Lo que equivale a decir, en palabras de Arnold Hauser, que los artistas estaban obligados a contemplar que "la concentración de todas las fuerzas disponibles, la opresión de todo afán personal, la superlativa magnificación de la idea del Estado personificada en el rey: tales son los temas que les son encomendados. El gobierno desea romper las relaciones personales de los artistas con el público y ponerlas en directa dependencia del Estado. Quiere terminar tanto con el mecenazgo privado como con el apoyo a los intereses y afanes privados de artistas y escritores. Artistas y poetas deben en adelante servir sólo al Estado, las academias deben educarlos y mantenerlos para tal servicio" (520).

que separaba el estímulo de la manipulación pasó a ser un lindero fácilmente franqueable por el coleccionista que, en algunos casos, sometía sin mayores reticencias a los artistas, mientras que en ocasiones se vio envuelto en amargas disputas por el devenir creativo de algunos proyectos.

A partir de esa época, ya fuese en sus versiones española, inglesa o prusiana, la fascinación por reunir objetos exóticos, suntuosos y artísticos bajo un mismo techo siempre tuvo como contraparte la intervención de una serie de agentes motivados por múltiples razones, orientadas la mayoría de las veces por una lógica tripartita que se mantiene hasta nuestros días. Según Aurora León, a pesar del impacto de las Revoluciones Francesa e Industrial, los principios básicos del coleccionismo continuaron "basados en [la repetición ubicua y pocas veces modificada de] la diferenciación social, … los constantes privilegios de las clases minoritarias y … la marginación de la cultura popular" (41).

2. Coleccionismo institucional colombiano

Antes de contrastar la situación del origen del coleccionismo europeo y las diversas transformaciones que sufrió su vertiente institucional con el caso colombiano, hay que destacar, en primer lugar, algunas diferencias de orden político que permitan comprender este fenómeno en el campo artístico local. En un principio, al derivarse de un proceso histórico de reemplazo de un sistema de gobierno colonial por un modelo republicano, puede decirse que en Colombia el poder de influencia de la clase dirigente no reposa (aparentemente) tanto en la fortaleza de los lazos familiares con una línea parental soberana, como en la promoción política de los sujetos que buscan orientar su carrera hacia las esferas de control del poder. En este sentido, parece dársele una mayor valoración nominal a los méritos del dirigente político que a su proveniencia genealógica. Esta condición sirve aquí para sostener que las nociones de gusto de estos sujetos circulan no como parte de un andamiaje ideológico sostenido en sus vínculos familiares, sino en su configuración como individuos

formados con base en la asimilación de los preceptos de una educación virtualmente diseñada a partir del molde humanista. A grandes rasgos, su contacto con las artes (cuando lo hay) se caracteriza por otorgar una alta valoración a aquellos elementos que, a sus ojos, representen una cercanía simbólica o formal con los valores clásicos, a la vez que hacen contados esfuerzos (cuando los hacen) por comprender la dinámica particular de las distintas manifestaciones culturales del país. En este sentido, la historia del coleccionismo institucional en Colombia hace parte de un esfuerzo oficial por delimitar una narración progresista del tránsito de la nación, que va consolidando con el paso del tiempo una estructura institucional y un modo de coleccionar que pueda resolver a la vez diversos intereses culturales, buscando no desatender —en teoría— ninguno de sus componentes.

Los ejemplos del Museo Nacional de Colombia y la Sección cultural de la Biblioteca Luis Ángel Arango serán empleados aquí para analizar dos modos de asunción de la carga social que impone el desarrollo de un coleccionismo oneroso, financiado con recursos públicos, pero, a pesar de todo, consciente de su importancia en los procesos de configuración cultural del tejido social en Colombia.

Se considera entonces que la contraposición de los modelos de gestión que representan dos organismos culturales diferentes⁶ será de utilidad para comprender algunos elementos propios de la naturaleza del coleccionismo institucional practicado en nuestro país.

a. El Museo Nacional de Colombia

Entre los antecedentes culturales que permitieron la fundación del Museo Nacional de Colombia debe mencionarse la inspiración de

⁶ Por una parte, el modelo del Museo Nacional de Colombia, cuyas políticas de inclusión de diversas expresiones culturales –aunque no necesariamente populares-, ha permitido el acceso paulatino de nuevos relatos dentro de la narración maestra que se cuenta desde su colección. De otro lado se encuentra la Biblioteca Luis Ángel Arango, cuya actividad puede definirse bajo una comprensión tecnocrática de la cultura, que afianza su imagen de entidad pública tendiente a la democratización cultural a cambio de la confianza del público en su gestión y en la del Banco que la administra. Sobre éste último aspecto véase la nota 24 de este mismo escrito.

sus promotores en los ideales de la Ilustración francesa. Sin embargo, debe sostenerse que la creación de este organismo no siguió la tendencia europea de conformar una institución académica interesada en reunir, sistematizar, delimitar y restringir los procesos productivos del incipiente campo artístico de la época. Por el contrario, desde el principio se intentó hacerlo funcionar como una entidad educativa que impulsara la formación en estudios profesionales de los jóvenes del país a quienes, entre otras cosas, se les ofrecía la oportunidad de tomar lecciones de ciencias naturales en sus recintos?. De ahí que la necesidad de su implementación, en el contexto del país recién emancipado, deba comprenderse más como un intento de superación de las taras de exclusivismo y elitismo que lastraron este proceso en el caso de la organización de las instituciones que acogieron a algunas colecciones europeas.

El Museo Nacional de Colombia se funda en 1823 como una institución dedicada al estudio de "mineralogía y geología, de química general y aplicada á las artes, de anatomía comparada, de zoología, de entomología, de concholojía, de botánica, de agricultura, de dibujo, de matemáticas, de física y de astronomía" (*Gaceta* ctd. en Segura 39). Poco a poco comienzan a ser admitidos en su colección objetos relacionados con la gesta de independencia, artículos de procedencia industrial, piezas botánicas y animales, así como múltiples donaciones de familias ilustres. Su visibilidad se hace tan notoria que setenta años después es reconocido como un ente cultural "riquísimo, ya que contiene banderas cogidas a los españoles; los estandartes de Pizarro; varios retratos; objetos que recuerdan los usos, costumbres y la civilización de los chibchas ... contiene también los herbarios de la Flora

⁷ En este sentido, vale la pena acercarse al estudio de Olga Restrepo para entender la progresiva instauración de los estudios de biología en el país, luego de que Francisco Antonio Zea fuera comisionado por el gobierno de Simón Bolívar para obtener el reconocimiento político del país en el escenario internacional. Según Restrepo, la idea de Zea respecto a la fundación de un colegio de minería iba de la mano de la creación de un museo de historia natural similar al creado en Francia luego de la Revolución. Para esta historiadora "las brillantes realizaciones del Museo francés debieron convencer a Zea ... de que era viable y productivo concentrar en un instituto a un grupo de especialistas en torno al doble propósito de investigación y docencia", y, en este sentido, sus gestiones "en Europa se encaminaron a reunir el equipo interdisciplinario que sentara en Colombia las bases de un Museo al estilo francés, y en esta tarea buscó la asesoría de científicos como Arago, Cuvier y Humboldt" (ctd. en Segura 30).

Colombiana; varios objetos de mineralogía y geología; algunos cuadros de Vásquez, etc." (Hermanos Maristas ctd. en Segura 183).

Puede decirse que esta institución mantuvo su carácter de instituto de formación en ciencias y artes aplicadas, a la vez que desarrolló un coleccionismo fuertemente ligado a la reunión de objetos que permitieran la apreciación de diversas manifestaciones del conocimiento y de la historia del país. Sin embargo, hay que insistir en este último punto sobre el hecho de que el tipo de conocimiento que reflejaba su organización y los criterios de adquisición que siguió su colección estuvieron subordinados al objetivo de fortalecer una narración épica sobre el proceso de consolidación de la nación colombiana, reiterando los ideales patrióticos de una clase dirigente e intelectual rigurosamente identificada con la idea de un país soberano, fruto de una terrible guerra de independencia y políticamente inestable, aunque civilizado⁸. Esta orientación se ha mantenido casi sin variaciones hasta el tiempo presente.

b. La Biblioteca Luis Ángel Arango

Cien años más tarde se fundó el Banco de la República, luego de que el presidente Pedro Nel Ospina invitara al país a un grupo de especialistas en economía encabezados por Edward Kemmerer. Más o menos desde sus inicios puede hablarse de la aparición de una colección de objetos de oro como resultado de la interrelación de varios factores. El primero tenía que ver con el uso que se hacía en el país del patrón oro. Como entidad que monopolizaba su compra, el Banco de la República empezó a recibir además de los cargamentos de material de veta y aluvión, objetos precolombinos elaborados en ese metal. En palabras de Darío Jaramillo Agudelo, fue gracias a la intervención de algunos gerentes del Banco que se logró impedir que esas piezas fuesen fundidas en un momento en el que "aún no eran tan valoradas como llegarían a serlo poco después, cuando le

⁸ Para ampliar esta lectura y contrastar la mirada que se da en el presente texto respecto a la creación del Museo Nacional de Colombia, véase Víctor Rodríguez págs. 99-118.

llegó la hora de reivindicación a lo prehispánico y a lo indígena". Este afán por conservar el patrimonio procedente de las sociedades precolombinas, sin mayores intenciones que aquellas inspiradas por un altruismo espontáneo, tuvo como consecuencia inmediata que el Banco poseyera bajo acceso restringido un amplio número de esas piezas durante casi más de treinta años. Para ilustrar este aspecto se puede citar a Jaramillo Agudelo cuando comenta que:

Como resultado de esa decisión, al poco tiempo las oficinas de la Dirección del Banco y de su Junta [directiva] estaban adornadas con vitrinas que contenían aquellos tesoros maravillosos. Y a los pocos años este mundo fabuloso ocupaba una sala especial del Banco, una especie de museo privado que ameritaría la construcción de un edificio especialmente destinado a alojar la que, ya para cuando se convirtió en un museo público, en 1960, era la colección de orfebrería prehispánica más grande del mundo, el hoy famoso Museo del Oro.

Por su parte, las colecciones bibliográficas, que primero funcionaron como una biblioteca para uso exclusivo de investigadores y académicos, fueron abiertas al público dos décadas antes que las que integran el Museo del Oro.

Respecto a su colección de arte, ésta se inauguró oficialmente en noviembre de 1957 con una exhibición de obras de arte moderno, siendo la primera pieza que la integró un cuadro realizado por el ubicuo pintor Fernando Botero. Posteriormente se fue enriqueciendo con aportes de otros artistas nacionales y extranjeros hasta recibir en 1998, de manos del mismo pintor,

una colección de arte del siglo XX desde Corot [sic] hasta Barceló, que tiene obras, son cien en total, de artistas como Picasso, Bacon, Beckman, Matisse, Legar [sic], Braque, Giacometti, Bonnard, Degas, Toulouse Lautrec, Dalí. Además, Botero entregó, también en donación, una muestra muy representativa de su propio trabajo: pinturas, dibujos y esculturas, cien obras aproximadamente. (Jaramillo)

A grandes rasgos se puede decir que el tipo de coleccionismo que se sigue en la Biblioteca Luis Ángel Arango hace parte de un claro interés por ampliar el acceso del público a un acervo que se considera significativo en términos de circulación del patrimonio, del conocimiento de una narrativa maestra sobre la nación colombiana y de la mejor comprensión del lugar que ocupa la cultura nacional contemporánea en el escenario mundial. Del mismo modo, y tal vez a causa de su relativamente reciente aparición en el panorama de las instituciones culturales del país en el siglo XX, esta colección ha estado sólidamente vinculada con una comunidad de hombres públicos de formación universal, educados en las principales universidades de Estados Unidos y Europa. De ahí que los criterios que han venido orientando esta colección puedan verse fuertemente signados por el rigor científico y un interés por lograr la recopilación sistemática de objetos y documentos que resulten pertinentes para ampliar sus alcances ante el público que hace uso de sus servicios.

De ahí que, Darío Jaramillo Agudelo describiera en 2005 su labor como Subgerente cultural del Banco de la República como parte de un esfuerzo constante por evaluar "el rumbo y el enriquecimiento de una reflexión acerca de los cómo y los porqués de la actividad cultural y el coleccionismo de la banca central [en Colombia]". Leyendo el contenido total de su presentación puede notarse la necesidad de reconocer el proceso de consolidación de la Sección cultural del Banco de la República como una larga transición que atiende los puntos de su propio origen, procede a confeccionar un devenir en el tiempo presente y deja abiertas las puertas para transformaciones futuras. Es en este sentido que puede ser leída la última frase de la introducción del escrito de Jaramillo Agudelo: "una presentación en progreso".

Sin embargo, este tono de transitoriedad, apertura y obra en proceso deja de percibirse en el resto del escrito. Así, por ejemplo, cuando se hace referencia al valor de las piezas artísticas que se encuentran en la colección del Banco de la República y su importancia para valorar el arte colombiano, Jaramillo Agudelo afirma que esa colección "se basta a sí misma" para constituir una historia sobre el arte producido en el país. En realidad, esa confianza sobre el valor e importancia de los objetos que la integran hace parte de un propósito mayor—sostenido en el tiempo—, que busca vincular positivamente la

actividad cultural del Banco de la República con el desarrollo en su totalidad de la cultura colombiana:

El crecimiento de estas colecciones de patrimonio cultural muestra bien cómo el Banco de la República se ha mantenido fiel a los mismos proyectos que venían desde antes, muchos de ellos directamente vinculados con su origen. La continuidad, como elemento consustancial a la actividad cultural del Banco, que asume sus proyectos culturales a largo plazo es, quizás, la primera característica del quehacer del Banco de la República en la cultura. Prácticamente desde su fundación el Banco ha conjugado cada vez con más aplicación y técnica los verbos que pueden conjugarse alrededor de ese sujeto de su actividad cultural, las colecciones: adquirir, clasificar, catalogar, conservar, restaurar, analizar, exhibir o prestar—según el caso—, divulgar, etc. (Jaramillo)

3. Apertura y difusión

Como se ha sostenido hasta ahora, el talante democrático evidente en el documento citado de Darío Jaramillo Agudelo, así como en algunas notas seleccionadas para ilustrar el caso del Museo Nacional de Colombia, permite reconocer la existencia de una retórica que defiende la exhibición pública de los acervos de ambas instituciones. De esta forma, la defensa de esta actividad en su interior obedece a la presencia de una fórmula de índole pedagógica, que comprende una colección y su exposición como un valor dinamizador en la modelación de la cultura popular. En este sentido, la inauguración de la Biblioteca Luis Ángel Arango con una exposición sobre arte moderno resulta ilustrativa del sentido que adquirió la noción de gusto inmanente a toda entidad oficial que realiza coleccionismo, al proyectar un discurso de progreso material con base en el aval aportado por el arte más avanzado de la época. Es necesario insistir en el hecho de que en Colombia, como en numerosos países, la aceptación del arte moderno no era una actitud de arraigo popular. No obstante, generalmente iba de la mano de un interés por modernizar las estructuras económicas y sociales. De ahí que resulte interesante observar la notoria sintonía de la dirección de un banco central latinoamericano con manifestaciones artísticas tan poco populares (en términos de su recepción y comprensión) como las que representaba el arte contemporáneo colombiano de ese momento.

La difusión de los ideales de una élite cultural generalmente sigue la ruta de la actuación filantrópica. Y en este sentido, tanto la fundación e incremento de las colecciones del Museo Nacional como del Banco de la República repiten modalidades de acción bastante similares a la manera como lo hicieran las monarquías europeas al decantar el proceso del coleccionismo que se inició en el Renacimiento italiano. Eliminando los caracteres más brutales de manipulación que esta práctica tuvo sobre la producción artística, los resultados que desencadena esta intervención sobre la opinión pública resultan siendo similares. En la lectura que hace de este fenómeno la historiadora Aurora León se afirma que

coleccionismo y clase dominante se vinculan indisolublemente como un fenómeno típico de la ideología, el arte y la cultura a lo largo de los ciclos históricos. Este fenómeno, abastecido por una élite ilustrada y potente, cumple una función parecida al imponer sus juicios estéticos, al manipular la creación artística y al ejercer una influencia totalizadora en la historia de la cultura. (15)

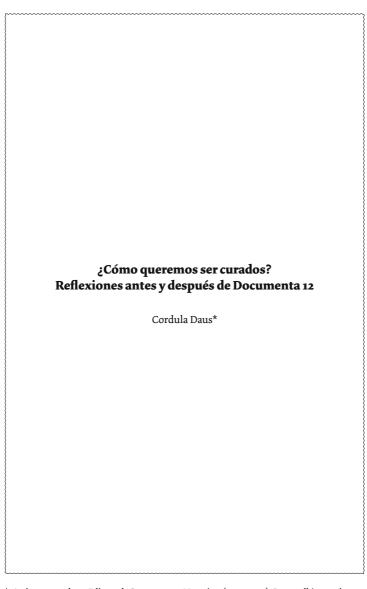
De ahí que un ejercicio abiertamente progresista, como sería el de permitir el contacto y la valoración de un tipo de arte o de objetos particulares con un amplio público, resulte siendo simultáneamente la promoción de una serie de valores estéticos y culturales pertenecientes de antemano a una minoría privilegiada. Tratándose de arte contemporáneo, en 1957 tanto como en la actualidad, puede verse que existe una clara intención de instrumentalizar un lenguaje artístico de producción reciente, al ser reconocido como fuente y soporte de cultura que una institución promueve y defiende a la manera de un correlato de su validez en la sociedad colombiana. En este sentido, el argumento de Darío Jaramillo Agudelo al momento de responder a la cuestión sobre el interés de un banco central por el desarrollo de la actividad cultural es esclarecedor: "poseer colecciones importantes, apoyar museos o restauraciones, desarrollar una actividad cultural

es un óptimo instrumento para ganar la confianza del público por parte de quienes necesitan de esa confianza para vender sus servicios o para recibir depósitos del público o para respaldar la moneda".

Con base en esta afirmación, una donación masiva de obras de arte a la sección cultural de un banco central vendría a ser no sólo una atractiva y un poco exagerada manifestación de filantropía cultural, sino también un espaldarazo simbólico (y económico) a su gestión como entidad bancaria. Adicionalmente, el impacto mediático de ese gesto podría verse revertido en el incremento de la valoración pública de la figura del generoso donante, como parte de un ejercicio de confianza que circula por tres vías. En primer lugar, sirve para consolidar la pertinencia de la actividad cultural de un Banco central; en segunda instancia, fortalece su potencia como institución coleccionista; y, finalmente, integra al donante en el restringido y exclusivo (por reducido) universo de mecenas del arte local. Así, resultaría sencillo comprender que la reacción del público ante tan desmesurado gesto no fuera otra que la del reconocimiento generalizado y la legitimación de una actitud juzgada como buena en términos morales. Inclusive, es factible que una parte de ese público estaría integrada por artistas, lo cual podría resultar de singular importancia para las pretensiones de un Banco central que realiza coleccionismo de arte contemporáneo y, entre otras cosas, concibe que su actividad funciona como una inversión "redonda, porque muestra preocupación por lo que es de todos, el conocimiento del pasado y la posesión de las reliquias del arte o de la arqueología. A la vez, principalmente las obras de arte adquieren una plusvalía por el sólo hecho de pertenecer a buenas colecciones públicas o expuestas al público" (Jaramillo). El pragmatismo latente en este argumento es tanto una declaración institucional de principios como un llamado de atención sobre el impacto que el coleccionismo del Banco de la República ha de tener en el perfil del mercado del arte local.

OBRAS CITADAS

- Brown, Jonathan, El triunfo de la pintura. Madrid: Ediciones Nerea, 1995.
- Burckhardt, Jacob. La cultura del Renacimiento en Italia. Madrid: Akal Ediciones, 1992.
- Hauser, Arnold. Historia Social del de la literatura y el arte. Barcelona: Editorial Mondadori – De Bolsillo, 1998.
- Jaramillo Agudelo, Darío. "Banca central y cultura", conf. Cultura Patrimonios y Bancos centrales. X Reunión de comunicación de Banca Central. Oct. de 2005 Feria del Libro. Santiago de Chile. 20 de jun. 2005 http://www.banrep.gov.co/museo/esp/inf_laborcultural1.doc.
- León, Aurora. El museo. Teoría, praxis y utopía. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.
- Rodríguez, victor. "La fundación del Museo Nacional de Colombia". X Salones regionales de Artistas. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2004. 99-118.



^{*} Artista y curadora. Editora de *Documenta* 12 Magazines (2005-2007). Desarrolló a comienzos de esta década *BC Nova* en Barcelona.

"¡No queremos nada, sobre todo que no me hablen de 'nosotros'!", decía la señora mirando el gran cartel con el título de la exposición ¿Cómo queremos ser gobernados?, curada por Roger M. Buergel en otoño del 2004. En este momento yo estaba sentada delante del museo contemplando los skaters haciendo sus tricks, abusando de las superficies diseñadas de la Plaça dels Angels en Barcelona.

Efectivamente, una exposición ya empieza con su retórica, pensé, con la manera de dirigirse a un público. Con el lenguaje que usa. ¿Pero con quién quiere hablar y qué tipo de público es capaz de generar? ¿Quién o qué podría ser su esfera pública y qué campo de acción abre (en el mundo del arte/el mundo real)? ¿Quién, en la pregunta de Buergel, podría ser este nosotros, en tiempos de una cultura corporativa, donde cualquier publicidad lo utiliza estratégicamente para captar sus consumidores?

Paseando por las salas blancas del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), si uno se fija bien, puede oír los golpes rítmicos de los *skateboards* rozando el asfalto afuera, apagado por los vidrios gordos del museo. (Tal vez una de las sound-instalaciones contextuales e involuntarias más bonitas del museo). El edificio blanco diseñado por Richard Meir es quizás el mejor ejemplo para ilustrar las relaciones contradictorias y complejas entre museo y espacio público; procesos de gentrificación por un lado y una política de exposición progresiva por otro. Su construcción estuvo precedida por una *tabula rasa* urbana, dejando espacio para una plaza que hoy está entre las más populares y frecuentadas por turistas, ciudadanos y sus vecinos multiculturales. Bajo la dirección de Manolo Borja-Villel, el MACBA adquirió cierto nombre como "museo relacional", experimentando con nuevos modelos artísticos y sociales en el espacio público.

El año 2004 trabajé como coordinadora de la exposición ¿Cómo queremos ser gobernados?, que constituiría un importante terreno experimental para la concepción de Documenta 12, sobre la cual hablaré en la segunda parte de mi texto. Intentaré comparar la retórica y realidad de ambas exposiciones y considerar las críticas que generaron desde una perspectiva interna y externa. Aquí me interesa, sobre

todo, cuáles son los límites de un público generado por una exposición de arte, y cómo puede activar otras esferas públicas. ¿Cuál sería el papel del museo en todo eso?

De paso, espero que estas experiencias sirvan para reflexionar sobre metodologías curatoriales y el papel de la institución de arte en un tiempo pos-público: "The art institution, once an exemplary bourgeois public space, is nowadays finding itself in a difficult transformation, where its historical role has become obsolete —the caterer of taste and reason— without another critical role being apparent, or without another constituency emerging, other than commodity exchange within the experience economy and the society of the spectacle" (Sheikh 33). ¿Cómo queremos ser gobernados? servirá como primer ejemplo, siendo un proyecto no sólo sitespecific sino también timespecific, demostrando en muchos sentidos las posibilidades y riesgos de una exposición ampliada.

El Gobierno

En 2003 los curadores Buergel y Noack habían desarrollado una serie de exposiciones bajo el título *El gobierno*, en cuyo centro se hallaba un estudio sobre el término poder. Una de las fuentes centrales de inspiración para el proyecto era la teoría de la gobernabilidad de Michel Foucault, su esquema del poder pre-moderno y de la actitud crítica. *El Gobierno* no pretendía ser una exposición política en el sentido de que adoptara contenidos políticos, sino en la medida en que intentaba comprender la política como forma, y la exposición como formato para incidir en la esfera pública de un contexto local. La exposición se inició a finales del 2003 en la Universidad de Lüneburg en el marco de un seminario y en colaboración con estudiantes. Luego pasó a Barcelona, Miami y Rotterdam, transformándose cada vez en función de sus contextos y públicos. Parece importante recalcar este método curatorial —la búsqueda de nuevos relatos y protagonistas locales que definirán el espacio relacional de cada exposición—.

En Barcelona, ¿Cómo queremos ser gobernados? se articulaba como recorrido por la ciudad en varios espacios públicos de la zona

Poblenou-Besòs, antiguos barrios industriales en Barcelona. Se realizó en un momento políticamente crucial para la ciudad, a finales del año 2004. Justo tras la inauguración del Forum de las Culturas, un enorme evento cultural que sirvió como pretexto para adquirir fondos en una transformación urbanística enorme y fuertemente criticada¹.

En los prolegómenos de la exposición, el museo MACBA había organizado encuentros entre el curador y un equipo de expertos (urbanistas, sociólogos, economistas) y otros grupos implicados en luchas locales para debatir sobre la configuración de la exposición dando visibilidad a temas como los de la memoria industrial y el patrimonio urbanístico, la reconstrucción de utopías políticas locales modernas etc., "contrarrestando así la hegemonía del dispositivo de la exposición (y, por tanto, del régimen de máxima visibilidad) como el principal método o espacio discursivo público del museo", como escribía Jorge Ribalta, coordinador responsable para actividades culturales en el MACBA. ¿Pero hasta qué punto puede una institución crear alianzas con grupos activistas o políticos sin absorber su propia dinámica y público? ¿Cómo visibilizar conflictos locales en una exposición para que puedan ser entendidos por un público internacional?

¿Cómo queremos ser gobernados? viajó a diferentes lugares, algunas obras se podían ver en diferentes constelaciones. Se organizaron visitas guiadas por el barrio, proyecciones y discusiones. El primer lugar de exposición, una sala de deportes en un colegio, tuvo muy buena recepción, en gran parte debido a la colaboración intensa de uno de sus profesores en la mediación de arte y concepción. La segunda parte tuvo lugar en una antigua fábrica, siendo una de las primeras que se convirtió en edificio de oficinas para diseñadores gráficos y arquitectos. La última y más problemática parte de la exposición se instaló en un Centro Cívico en restauración, ubicado en un barrio denominado La Mina, considerado un "ghetto

^{&#}x27;Mientras el Forum aspiraba atraer una gran masa de espectadores con un programa exageradamente universal y políticamente correcto, las instituciones culturales locales estaban casi forzadas a colaborar a pesar del riesgo de su cooptación con un programa crítico, comentando la situación de esa forma.

de gitanos" que había quedado, hasta entonces, al margen de operaciones urbanísticas como los Juegos Olímpicos. La llegada del Forum, la especulación inmobiliaria y las transformaciones en la zona habían incentivado un nuevo debate sobre el futuro del barrio y la participación ciudadana. Con la decisión de utilizar un Centro Cívico vacío de un barrio periférico como tercer lugar de exposición, el MACBA quiso dar otro paso en su política relacional. Aquí, Buergel invitó a los artistas y curadores Alice Creischer y Andreas Siekmann a realizar una suerte de exposición dentro de la exposición, que consistió en mostrar partes del proyecto Ex-Argentina, el cual habían desarrollado en colaboración con artistas y activistas, después de la crisis Argentina del año 2001. El nombre de la muestra fue Pasos para huir del trabajo al hacer, obras concebidas como estrategias de supervivencia, pensando lo político desde el arte. La idea era crear un vínculo con las luchas vecinales del barrio interrelacionando desastres locales y globales.

Expansión museística y límites de la esfera pública

En el montaje intuimos ya los límites de la extensión museística o del marco. No hubo personal ya que en ese momento; estaban ocupados con una instalación de la colección permanente en el Museo. Más grave que la falta de infraestructura fue la falta de público y recepción, especialmente porque la intención era crear puentes entre las luchas sociales en Argentina y la precariedad en un barrio periférico de Barcelona. Los espectadores habituales del MACBA nunca llegaron y los vecinos no entendían porque el MACBA se había instalado en su barrio. Finalmente una pequeña banda de chicos del barrio cargaron a palos gran parte de las esculturas y objetos.

Con este ejemplo no quiero deslegitimar el concepto de la exposición, al contrario, me sirve como caso de estudio para entender la complejidad de tal experimento. La muestra en La Mina falló sobre todo porque no tuvo mediación. A medida que las exposiciones se alejaban del centro, se clarificaba la verdadera política del museo. No podía haber recepción porque el público sencillamente no

existía para el museo. Aquí el museo replica el gesto excluyente que pretende criticar; como el fracaso se dio en la zona más periférica y menos visible, no tenía el potencial de afectar el conjunto. Las ventajas de la periferia. No se podía invadir un centro cívico vacío, para aumentar la *street credibility* institucional, sin asumir ciertos cambios estructurales².

En este momento discutimos mucho lo que se podría haber hecho; sobre la responsabilidad ante los artistas por un lado y el contexto local por otro. Quizás el gesto más apropiado habría sido dejar el Centro Cívico vacío, sin obras, ni nada. También me daba cuenta que era muy difícil producir cambios estructurales en un museo sin muchos de sus trabajadores, quienes, como yo, sólo tenían un contrato temporal y desaparecerían tras la ejecución del proyecto de turno.

Documenta 12: formatos y públicos fragmentados

Muchas de las experiencias de *El gobierno* influenciaron el formato adoptado por Documenta 12. Buergel y Noack querían desarrollar una exposición como *forma de organización* que generase tanto una esfera pública local como un público *transregional* a través de sus preguntas y propuestas artísticas. Uno de sus referentes claves fue la primera Documenta del año 1955. fuentes de inspiración para el programa expositivo de Documenta 12, a través del cual intentó crear una experiencia estética asociativa por medio de la descontextualización y la comparación formal: "Documenta [1955] no sólo presentaba a su público arte moderno, sino que creó opinión pública en la Alemania postnacionalsocialista. Y esa creación de opinión

² Alice Creischer y Andreas Siekmann, los curadores/artistas afectados, argumentaron después: "Una exposición política no trata sólo de compromisos políticos sino de compromisos metodológicos y estructurales. La exposición política se encapsula en ese espacio en un ovni, porque las estructuras y el dictado de ese espacio y su know how seccionan los contextos. Es así que hay que postular pragmáticamente otros procedimientos cuando se organiza una exposición en la institución: una discusión debe poder durar tres días, un comunicado de prensa debe poder tener cinco páginas de extensión, una lista de direcciones debe transformarse en una lista de invitados a rechazar."

pública no tuvo lugar ni en el terreno de la Ley Fundamental ni sobre la base de convicciones religiosas o políticas, para no hablar de identidad nacional o cualquier otra. La opinión pública en el marco de Documenta se creó sobre la base sin fondo de la experiencia estética: de la experiencia de objetos cuya identidad no se puede identificar. Aquí, en el verdadero sentido de la palabra, no había nada que entender, aquí no había sentidos dados de antemano y precisamente por eso se podía y se tenía que hablar de todo, concertarse sobre todo. La exposición, dicho en pocas palabras, fue un acto civilizatorio" (Buergel).

Si la historia de Documenta comienza, según Buergel, con la utopía de la exposición como generador de una comunidad estética, también era evidente que las nociones de público ideal modernista habían cambiado en 2008, diferenciándose fundamentalmente de la sociedad de posguerra. A lo largo de su historia había crecido su autocreado poder simbólico como exposición de arte mundial tanto como las formas curatoriales de cuestionar el canon del arte eurocentrista. La pregunta central para Buergel y Noack era entonces cómo enfrentar la tarea de hacer una exposición internacional incluyendo todo el hype alrededor de Documenta y su legado histórico. ¿Cómo llegar a saber sobre los distintos contextos del mundo sin caer en los mismos referentes de siempre? ¿Y qué relación iba establecer Documenta 12 con la ciudad de Kassel?

La concepción de las tres formas de organización de Documenta 12 fue un intento de lidiar con estos problemas creando un espacio discursivo y contextual para la exposición. Con Documenta 12 Magazines, Georg Schöllhammer propuso crear una "red curatorial" formada por diferentes revistas, foros digitales y grupos editoriales en todo el mundo, para iniciar un intercambio en torno a las tres preguntas ejes de la exposición, con la finalidad de ensanchar y refinar sus perspectivas.

En Kassel, se organizó una especie de "patronato o consejo desde abajo", inspirado por el modelo testeado en Barcelona, formado por 40 expertos locales, profesores, urbanistas, estudiantes y gente que trabajaba con jóvenes. El consejo realizaba diversas actividades que buscaban crear relaciones múltiples entre los artistas y temas con la ciudad

y sus problemáticas. Además, medio año previo a la inauguración, se formó un equipo de educación que desarrolló formatos de mediación auto-críticas, no instructivas, más bien evocando conversaciones con el público en torno a las obras y el concepto de la exposición.

Creo que una de las grandes contradicciones de Documenta 12 fue la auto-escenificación y referencialidad de la exposición misma, mientras que las llamadas tres formas de organización coexistían como satélites a este proyecto, con una dinámica muy propia, generando esferas públicas separadas. Por razones de espacio me limitaré aquí a revisar el proyecto de revistas, en el cual trabajé como editora por un período de dos años (2005-2007), repartidos entre Viena y Kassel.

Documenta 12 Magazines

A diferencia de las plataformas de Documenta 11, la ventaja de Documenta 12 Magazines fue que trabajamos con pequeñas entidades editoriales que no discutían los temas de la exposición en círculos académicos cerrados, sino que se trataba de medios localizados y ya formateados con sus propios públicos: revistas de arte internacionales, teóricas, experimentales, plataformas digitales, hasta foros activistas y formatos particulares. La idea central fue que las revistas participantes se apropiaran de los tres temas de Documenta y que los discutieran con sus interlocutores locales, publicando sus respuestas primeramente en su plataforma. Este paso fue fundamental para que Documenta no se convirtiera en un fin en sí mismo, sino que funcionase más bien como un medio. Documenta no podía pagar por los textos que resultaran de la convocatoria; por lo tanto, era importante negociar desde el principio sobre las formas de participación y sobre el uso beneficio que podía traer, para los grupos editoriales convocados, el involucrarse en un proyecto tan grande, a nivel personal, local, etc. Una de las críticas principales a Documenta Magazines fue el reproche a la instrumentalización de sus colaboradores. Documenta se habría apropiado de la credibilidad y de los contenidos de revistas pequeñas y autónomas que de esta manera habrían perdido automáticamente su carácter crítico. Aquí había toda una serie de posturas esquizofrénicas. Editores que, en su primera publicación, criticaban el gran poder hegemónico de Documenta para autolegitimar su estado *independiente*. Hablamos mucho sobre transferencias de valores, cómo aceptar las contradicciones de trabajar en un proyecto con características neoliberales. A la vez era muy importante deconstruir ciertas fantasías sobre la institución europea superpoderosa y buscar otros modelos de financiación a nivel nacional; crear una conciencia y responsabilidad local para distintos proyectos que no habían tenido visibilidad en sus respectivos países.

Todos los materiales, las respuestas generadas se subieron a una plataforma digital que llegó muy tarde, pero que era una buena base para intercambiar textos, publicarse mutuamente y propiciar una oficina editorial en común. De allí recogimos materiales para editar una serie de tres publicaciones sobre los tres temas de Documenta. Mirando atrás, recuerdo los múltiples desafíos: lo complicado que era elegir artículos para una revista de revistas que sería comprada en gran parte por un público alemán; el peligro de caer en una descontextualización criminal al reunir en un formato único una heterogeneidad de estilos y contenidos provenientes de las diversas plataformas editoriales; y la imposibilidad y el sin sentido de hacer un best of. Una tarea nada fácil porque suponía una traslación de contextos y públicos; crear un producto que luego sería leído como una suerte de para-texto de la exposición.

Al mismo tiempo, siempre estuvo claro que la finalidad del proyecto no consistía en la producción de tres números de Documenta 12 Magazines. Hubo varios encuentros editoriales regionales y transregionales —encuentros no-públicos con autores, editores y artistas participantes— muy necesarios para generar puntos en común y contactos personales en un proyecto tan megalómano. En las discusiones que tuvimos en Hong Kong, Delhi, Johannesburgo o el Cairo era interesante observar que cada vez más se diluían los antagonismos clásicos entre las revistas independientes y el mainstream, entre institución hegemónica y contra-saber, entre cultura oficial y subcultura, que había existido durante tanto tiempo en el imaginario de la izquierda o para las revistas pequeñas. Quizás los momentos

más satisfactorios fueron asistir a la gestación de nuevas relaciones entre editores y artistas, conexiones y colaboraciones que se daban sin tener que prestar consideración a canales lanzados desde arriba o a las autoridades patrocinadoras de la cultura.

Con proximidad a la exposición se planteaba la pregunta de cómo representar un proyecto tan complejo y cómo relacionarlo con la exposición y los demás formatos. Documenta-Halle estaba concebida como un espacio de producción donde iban a convergir actividades de los magazines, del patronato local y de los mediadores de arte. Una de las fallas estructurales fue la no-sincronización entre los diferentes formatos de la exposición; antes de la inauguración había muy poco tiempo para desarrollar un programa en común que uniera los diferentes proyectos y sus públicos. Aún así hubo eventos muy logrados, a veces improvisados, en los "Lunch Lectures" diarios: discusiones sobre métodos curatoriales, críticas a la exposición, contraproyectos y "Living Newspapers". Otra gran suerte fue la posibilidad de invitar a todos los editores a pasar una semana en Kassel para presentar y discutir su trabajo en talleres, charlas y presentaciones.

Pero valdría la pena preguntarse si la exposición podría haber tomado otra forma. ¿Qué hubiera ocurrido si se hubiera tomado en serio la idea inicial de las revistas como red curatorial? ¿Cómo podrían haber incidido en la forma de la exposición en Kassel? Las tensiones de Documenta resultan de una retórica que formula preguntas a una comunidad de lectores y espectadores imaginarios (a nosotros), preguntas que en si mismas proponen una respuesta, un programa educativo, o al menos pretenden guiar (=leiten) y que de este modo no temen retomar grandes perspectivas universalistas. Por otro lado, la exposición misma se articula a través de una estética y una selección de trabajos que no se encontraban directamente en el espacio público o que lo tematizaban como lugar político (como el carrusel de Andreas Siekmann o la ópera que hizo conjuntamente con Alice Creischer en un centro comercial). Los públicos y discusiones generados a nivel local por el Beirat o a nivel transnacional tuvieron mucha repercusión y vida como formatos propios, pero no pudieron in-formar fundamentalmente la exposición. Quizás en este sentido un efecto positivo de esta Documenta fue que no sólo tematizó la actualidad de la modernidad, sino que realmente intentó tocar la utopía de lo público en el territorio del arte a través de su forma de organización. Vale la pena seguir buscando alternativas, otros métodos curatoriales y de colaboración abiertos a modificar su programa expositivo en el proceso: una curaduría que toma sus propias preguntas en serio, siendo suficientemente ágil y nodidáctica para imaginar un público heterogéneo y anónimo, y sin sobredeterminar la exposición como medio: "In the end, what we say only makes sense because we don't know whom we are talking to, even though what we do is deeply motivated by the desire to get to know (or be) someone other". (Verwoert 72).

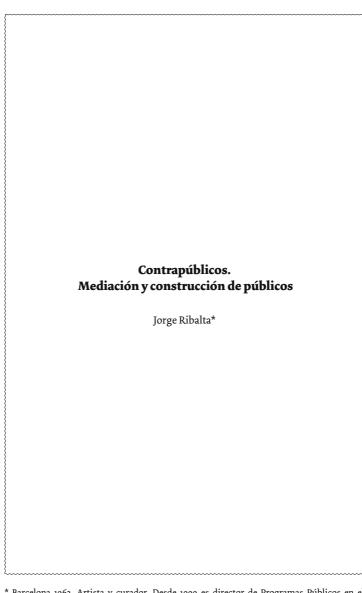
OBRAS CITADAS

- Buergel, Roger M. "El origen". Desiderio Navarro, trad. *Documenta Magazines*.

 Online Journal 1 (2007). http://www.magazines.documenta.de/frontend/
 article.php?IdLanguage=13&NrArticle=143
- Creischer, Andrea y Andrés Siekmann. "ExArgetina y otras cuestiones".

 Documenta Magazines. Online Journal 3 (2007). http://www.magazines.

 documenta.de/frontend/article.php?ldLanguage =13NrArticle=928
- Ribalta, Jorge. "Contrapúblicos. Mediación y construcción de públicos". Republicart.http://www.republicart.net/disc/institution/ribaltao1_es.htm
- Verwoert, Jan. "Lying Freely to the Public. And Other, May Better, Ways to Survive". Open. Cahier on Art And the Public Domain 7 (2008).



^{*} Barcelona 1963. Artista y curador. Desde 1999 es director de Programas Públicos en el MACBA.

Empezaré con una afirmación obvia, incluso banal: como todos los museos e instituciones culturales hoy, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) se encuentra en una encrucijada de intereses políticos y económicos que actualmente determina la transformación de las ciudades occidentales hacia el tercer sector, en el cual el turismo es el principal objetivo económico. Las nuevas economías urbanas en el capitalismo postfordista dan un nuevo protagonismo a la cultura. Varios teóricos han descrito el proceso, desde Fredric Jameson en los primeros ochenta hasta David Harvey o Negri y Hardt más recientemente, sólo por mencionar algunos. Llamamos capitalismo cognitivo al hecho de que el postfordismo (basado en formas de trabajo inmaterial, comunicativo y afectivo) pone la subjetividad a trabajar, tal como Paolo Virno ha analizado de manera paradigmática¹. En este contexto, la idea de la esfera cultural como un espacio autónomo de resistencia o crítica (es decir, conservando una relativa autonomía respecto a la política o la economía) ya no es simplemente defendible. No podemos mantener una concepción de la esfera cultural basada en la crítica a la razón instrumental puesto que hoy la subjetividad misma está inmersa en los procesos del capitalismo. Necesitamos otros discursos para defender la especificidad del arte y la cultura más allá del paradigma moderno clásico contra la razón instrumental. ¿Qué discursos? Por supuesto los estudios culturales posmodernos pueden ofrecer una alternativa. Pero puede ser muy insuficiente, incluso problemática, como podemos ver en sus efectos perversos en museos como el Guggenheim Bilbao o el Palais de Tokio en París. En estos museos el paradigma multicultural produce un contra-efecto reaccionario: una falsa e indiscriminada tolerancia y una falsa participación que deja a cada cual donde estaba. Tal paradigma es políticamente problemático en la medida en que un respeto romántico a las diferencias pasa por alto la densidad política de la construcción de las identidades culturales y previene de cualquier cambio social real. Por tanto, el núcleo de la cuestión consiste precisamente en encontrar métodos y discursos alternativos que sean verdaderamente significativos y emancipatorios.

¹ Ver sus libros Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto y Gramática de la multitud.

No voy a dar una solución o un modelo a ese problema. Sólo hablaré de nuestras experiencias en Barcelona. Lo que parece claro es que la situación presente nos obliga a repensar y reformular los modelos históricos de arte político o de un arte producido políticamente, en su mayoría anclados en un ideal de virtud republicana que hoy es insuficiente para fundamentar un pensamiento y una acción transformadoras en la esfera pública. Para trabajar en esa dirección debemos trabajar localmente de modo que podamos encontrar métodos significativos y relevantes en los que la autonomía artística pueda ser redefinida. Pensamos que lo necesario es mantener una tensión entre la especificidad de lo artístico y las condiciones y límites de cada situación. La autonomía no es entonces algo dado, a modo de esencia de lo artístico, sino una construcción, un espacio de negociación que se sitúa justamente en las fronteras o los márgenes de lo artístico. Esta negociación es por supuesto entre la autonomía artística misma y su contrario, la instrumentalización. Ambos extremos, autonomía e instrumentalización, están siempre en juego y ambos son relativos en ellos mismos. De nuevo, lo que parece claro es que la aspiración moderna a la autonomía en un contexto en el que tal autonomía no es autónoma (sino que es de hecho un discurso de falsa despolitización y por tanto de instrumentalización encubierta) es totalmente insuficiente, por no decir regresiva. Es necesario buscar otros métodos.

El museo en Barcelona está situado en el Raval, un barrio complejo en el centro histórico de la ciudad que es hoy el escenario de una lucha entre dos fuerzas opuestas. Primero, la fuerza hacia la elitización. Desde mediados de los ochenta, el poder municipal ha promovido la transformación social del barrio, constituido históricamente por población de clase trabajadora y sub-proletaria. En este contexto, las instituciones artísticas y culturales (como universidades, teatros, centros de arte, el MACBA mismo) han jugado un papel crucial a favor de esa transformación. En los últimos años está claro que algunas partes del centro histórico del Raval han sido conquistadas por las nuevas clases medias urbanas, como se constata de la reciente apertura de un número creciente de tiendas de moda, librerías, restaurantes, bares y clubs. El incremento del precio de la vivienda en la zona, que hasta

hace poco era la más barata de la ciudad, está favoreciendo la llegada de nuevo capital. Pero la lucha continúa en la medida en que el barrio es el más complejo culturalmente de la ciudad y la llegada de nuevos inmigrantes se ha incrementado enormemente en los últimos años. Esta es la segunda fuerza en esta lucha. El Raval tiene una gran comunidad pakistaní y una importante comunidad norte-africana (sobre todo marroquí) y algunas comunidades no-occidentales relativamente grandes (Filipina, de Europa del este, de Latinoamérica). Estas comunidades están mayormente constituidas por gente pobre e ilegal y están demostrando una capacidad realmente notable para crecer y reconquistar áreas del barrio mediante economías informales. Las estrategias urbanas promovidas por el poder municipal en el Raval están claramente diseñadas para reforzar la seguridad y limpieza de la zona para las nuevas clases medias y el turismo. No está claro cuál de estas dos fuerzas ganará la lucha y condicionará la evolución futura, aunque lo más previsible es que el capital y la ingeniería urbana se impongan. A menos que el modelo económico de Barcelona, orientado al turismo, se vuelva ineficaz.

¿Qué hace el MACBA en este contexto? La complejidad del Raval hace que no hava maneras evidentes o fáciles de aproximarse al barrio. Lo que puede hacer el museo es reflejar críticamente las condiciones del arte y la cultura hoy y dejar abierto un espacio de debate. Eso es lo que hacemos. Algunos de nuestros programas públicos y debates se basan precisamente en una comprensión crítica de la confluencia actual de capital financiero, actividad inmobiliaria y cultura. También desarrollamos proyectos con comunidades específicas en el barrio. Por ejemplo con grupos que trabajan con prostitutas de la calle para conseguir reconocimiento legal (es importante tener en cuenta la larga historia del Raval como barrio de prostitución, el Barrio Chino), o con ONG que trabajan con niños y adolescentes de la calle. En cualquier caso, siempre es cuestión de proyectos específicos con grupos específicos de cara a objetivos específicos. No todos estos provectos son fácilmente visibles o traducibles (luego me referiré a la cuestión de la visibilidad y sus posibles efectos sobre ciertos procesos). Toda esta actividad no se limita al barrio sino que es parte

de un contexto más amplio de pensar y practicar modos en que el museo pueda contribuir a la reconstrucción de una esfera pública radicalmente democrática y, por tanto, pueda jugar un papel central en la vida de la ciudad. Lo importante es entender que trabajamos localmente de cara a afrontar problemas y condiciones globales.

Creemos que nuestra contribución a una esfera pública radicalmente democrática es, de manera simple, ser auto-críticos y abiertos a debates. La actividad discursiva juega un papel central en el MACBA. Intentamos contrarrestar la hegemonía del dispositivo de la exposición (y, por tanto, del régimen de máxima visibilidad) como el principal método o espacio discursivo público del museo. Pensamos que los públicos son diferentes y tienen intereses diferentes y que debemos permitir usos diferentes y no jerarquizados del museo para esos diferentes públicos. Esos usos no se limitan al espacio expositivo ni deben estar sobredeterminados por el imperativo de la visibilidad. También intentamos investigar métodos de circulación de discursos a través de la página web y otras formas de publicaciones y publicidad. La cuestión es entender los procesos de construcción de públicos y los procesos de circulación de discurso en la esfera pública.

El público y lo público son conceptos en los que conviven varios sentidos simultáneamente y que se definen de manera auto-reflexiva. Lo público tiene que ver con lo común, con lo estatal, con el interés compartido, con lo accesible. Hay una movilidad histórica en la oposición público-privado justamente a partir de la propia movilidad de los públicos y sus formas de auto-organización. La oposición público-privado es un espacio de conflicto en tanto que coartada para situaciones de desigualdad, como hemos aprendido del feminismo. El público tiene un doble sentido de totalidad social y a la vez de audiencias concretas. Michael Warner ha descrito con precisión esta ambigüedad y multiplicidad de significados de la noción de publico en su artículo "Públicos y contrapúblicos". La idea central es que los públicos son formas elusivas de agrupación social que se articulan reflexivamente en torno a discursos específicos. Público es uno de los términos más recurrentes en el debate cultural, pero no por ello es un término simple y de significado evidente. Parece

fuera de discusión que el arte es una actividad pública, orientada al debate y a la confrontación con los otros. No obstante, así como la especifidad de lo artístico ha sido largamente debatida y redefinida en las últimas décadas, no parece que haya ocurrido lo mismo con el público. Parece necesaria una permanente redefinición de lo que queremos decir por público.

Por ejemplo, hoy vemos que las instituciones y políticas culturales han ido sustituyendo de manera progresiva los discursos de acceso universal a la cultura, entendida como un bien accesible en sí mismo y como generador de efectos beneficiosos a través de la mera exhibición, por un nuevo discurso basado en la asimilación de la experiencia cultural a los procesos del consumo. En contra de la concepción homogeneizadora y abstracta del espectador, propia del arte moderno y sus instituciones, el nuevo discurso de la industria cultural, que identifica público y consumo, tiende a reconocer las diferencias, aunque lo hace según los criterios del marketing y da lugar a políticas culturales de signo populista. Desde este punto de vista, trabajar para el público significa darle lo que el público espera, dando por supuesta una preexistencia de tales públicos, supuestamente comprensibles, mesurables y controlables a través de procesos estadísticos. Esta política cultural sigue el patrón del consumo televisivo y tiene por tanto sus mismas consecuencias: una progresiva banalización y empobrecimiento de la experiencia, en la cual la dimensión crítica y emancipadora de la experiencia cultural es eliminada a favor de una falsa participación. Un ejemplo es el Forum Universal de las Culturas 2004, que estos días está abierto en Barcelona. Se trata de un evento populista que usa la cultura como legitimación de una intervención urbanística de gran escala. Parece que Barcelona tiene experiencia en este tipo de discursos y acciones. El célebre modelo Barcelona es en buena medida el resultado de tal experiencia. Es obvio decir y entender que los movimientos sociales de la ciudad están en contra de tal evento en la medida que fetichiza y cosifica las luchas políticas y los conflictos reales de la ciudad bajo una retórica de fraternidad universal que no engaña a nadie.

Este discurso consensual tiene consecuencias desmovilizadoras en la sociedad civil y frente a esto proponemos otro planteamiento: el público no existe como una entidad predefinida a la cual hay que atraer y manipular, sino que se constituye de formas abiertas e imprevisibles en el propio proceso de la construcción de los discursos, a través de sus diversos modos de circulación. Por tanto, el público no es alguien a quien llegar, que está ahí esperando pasivamente las mercancías culturales, sino que se constituye sobre el propio proceso discursivo y en el acto de ser convocado. El público está en un proceso de movilidad permanente. Las consecuencias de esta perspectiva en términos de políticas y prácticas culturales van en la dirección de poner en cuestión las concepciones dominantes respecto a la producción y el consumo culturales según las cuales esos roles son inamovibles como procesos cerrados y por tanto meramente reproductivos de lo existente, y abre un abanico de posibilidades de acción nuevas en las que el público adquiere un papel activo de productor y que puede permitir por tanto la aparición de articulaciones nuevas, de nuevas formas de sociabilidad. De este modo, el público aparece como un proyecto, como el potencial de construir algo que todavía no existe y que pueda superar limitaciones actuales. Es justamente esta no preexistencia del público (lo que podemos llamar su dimensión fantasmática) lo que permite pensar en la posibilidad de reconstrucción de una esfera pública cultural crítica. Y es precisamente esa apertura lo que garantiza la existencia de una esfera pública democrática, un espacio que no debe ser unitario (esto es consensual) para ser democrático, como Chantal Mouffe ha teorizado²

La multiplicidad de públicos es preferible a una única esfera pública. Nancy Fraser habla de la necesidad de explorar formas híbridas de esferas públicas y la articulación de públicos débiles y públicos fuertes en los que la opinión y la decisión puedan encontrar formas de negociar y recombinar sus relaciones. Fraser introduce el concepto de "contrapúblicos subalternos" para referirse a los "espacios discursivos paralelos donde los miembros de los grupos sociales subordinados inventan y hacen circular contra-discursos, lo que a su vez

² Ver por ejemplo su Introducción a El retorno de lo político.

les permite formular interpretaciones opuestas de sus identidades, intereses y necesidades" y añade: "en las sociedades estratificadas, los contrapúblicos subalternos tiene un doble carácter. Por un lado, funcionan como espacios de retiro y reagrupamiento; por el otro funcionan también como bases y campos de entrenamiento para actividades de agitación dirigidas a públicos más amplios. Es precisamente en la dialéctica entre estas dos funciones donde reside su potencial emancipatorio" (115-117).

En última instancia, tal exploración sobre los contrapúblicos conduce a una esfera pública post-burguesa, que no debe identificarse necesariamente con el Estado. Hoy podemos reconocer síntomas de la aparición de esferas públicas no estatales surgidas de iniciativas de la sociedad civil, a las cuales el Colectivo Situaciones de Buenos Aires ha llamado "nuevo protagonismo social", refiriéndose a los acontecimientos de Argentina del 19 y 20 de diciembre de 2001.

De tal rechazo a una concepción consensual de los públicos aparece un modelo pedagógico en relación a la cultura orientado hacia la experimentación de formas de auto-organización y auto-aprendizaje. El objetivo de tal método es producir nuevas estructuras que puedan dar lugar a formas inéditas (en red, desjeraquizadas, descentralizadas, deslocalizadas...) de articulación de procesos artísticos y procesos sociales. Se trata de dar agencia a los públicos, de favorecer su capacidad de acción y superar las limitaciones de las divisiones tradicionales de actor y espectador, de productor y consumidor.

En el MACBA intentamos repensar las concepciones dominantes del público y experimentar con otros métodos de trabajo cultural basado en otras posibles formas de mediación. Esto implica repensar y redefinir el público desde las aportaciones del feminismo, la teoría *queer* y las experiencias de los nuevos movimientos sociales. Y de entender los públicos como transformadores y no reproductores, superando así las limitaciones actuales de la representación política tradicional, basada en una concepción burguesa de la esfera pública. En este proceso la actividad de los nuevos movimientos sociales es una referencia importante.

Las experiencias del MACBA que describo a continuación pertenecen a los últimos tres o cuatro años. La cuestión central que se plantea en ellas es cómo construir nuevas formas de mediación, esto es, investigar en las periferias de lo artístico y recuperar la noción de valor de uso frente a una comprensión objetual de la producción de objetos artísticos según un paradigma de pura visualidad.

El taller *La acción directa como una de las bellas artes*, en otoño de 2000, fue nuestro primer intento de poner a trabajar juntos a colectivos de artistas y movimientos sociales. Es importante entender la centralidad de los movimientos sociales en Barcelona. Hay una larga historia local en Barcelona relativa a la manera como la sociedad civil ha sido singularmente activa, posiblemente debido al hecho de que la ciudad sea una capital sin Estado. En este sentido, por ejemplo, es remarcable la influencia política de la Federación de Asociaciones de Vecinos (FAVB), cuyo papel desde la Transición hasta hoy ha sido influyente en el urbanismo barcelonés. Esto no significa que Barcelona sea un paraíso socialdemócrata. Intento simplemente describir algunas condiciones locales.

El taller se organizaba en torno a cinco temas:

- —Las nuevas formas de subempleo y trabajo precario. Aquí contamos con la participación de grupos como Ne Pas Plier de París, que trabajaron junto con los grupos locales por la Renta Básica de cara a iniciar una nueva publicación.
- —Fronteras y migraciones, para el cual tuvimos a miembros de la red Kein Mensch ist Illegal (Nadie es ilegal), promovida por Florian Schneider, trabajando juntos con ONG activas en los derechos de los inmigrantes ilegales. Este debate fue el origen de varios Border Camps que tuvieron lugar el verano siguiente en el sur de España.
- —Especulación urbanística y gentrificación (elitización), con la participación de los grupos Fiambrera Obrera de Madrid y Sevilla, que eran también los coordinadores del taller. Trabajaron junto a Reclaim the Streets, célebres por sus estrategias imaginativas de protestas e intervenciones en espacios públicos.
- —Los medios de comunicación fueron un tema transversal en el taller. La idea central era la de cómo contribuir a generar nuevas redes alternativas. Este debate en el taller fue el origen del la red Indymedia en

Barcelona. En este contexto contamos con la intervención del grupo RTMark, que aportó sus experiencias de apropiación táctica de estrategias corporativas, que fueron una gran influencia en campañas locales posteriores, como luego veremos.

—Y finalmente, y también de modo transversal, estaba la cuestión relativa a las políticas de acción directa. La discusión sobre la acción directa y su relación con ciertas tradiciones artísticas enraizadas en prácticas políticas estaba evidentemente en el centro del proyecto. Como ha planteado Ernesto Laclau, las formas políticas de autoorganización y acción directa son una reacción posmoderna a las limitaciones de las formas tradicionales burguesas de representación política y son un síntoma de la dislocación estructural del capitalismo. Laclau habla de una "espacialización" de acontecimientos como alternativa al paradigma de la temporalidad. La dislocación abre un potencial para la democracia radical.

El objetivo del taller era iniciar ciertos procesos de articulación de las luchas políticas locales con métodos artísticos de cara a mantener una continuidad. Por ejemplo, el taller fue el origen de la red Indymedia tanto en Barcelona como, a partir de ahí, en otras ciudades del Estado español. El taller consiguió articular un amplio espectro de movimientos sociales en Barcelona en un momento muy singular dentro de las dinámicas políticas, en el sentido que emergían algunas nuevas organizaciones después de un largo periodo de relativo estancamiento, como el MRG (Movimiento de Resistencia Global) que fue muy activo entre 2001 y 2002 y hoy desintegrado.

El taller *La acción directa...* fue el arranque de un proyecto más ambicioso que se desarrolló inmediatamente a continuación como su consecuencia lógica, Las Agencias, un proyecto que tuvo lugar en la primera mitad de 2001.

Hemos estado manejando el concepto de agencia en el museo de manera recurrente en estos últimos años. Entendemos el concepto de agencia en dos sentidos. Uno tiene que ver con la idea de otorgar poder y autonomía a los públicos, de acuerdo con una idea de pluralidad de formas productivas de apropiación del museo por parte de tales públicos. El otro sentido es el de micro-institución: un organismo de mediación entre el museo y los públicos. La estructura

de agencias intenta articular una organización molecular del museo orientada a la multiplicación de espacios públicos y de procesos de auto-formación por parte de los diferentes colectivos que participan de las agencias.

En ese momento definimos el proyecto Las Agencias como "un elemento de intermediación entre una narrativa y unas prácticas y sujetos públicos, esto es, entre el museo y la ciudad" y como "un proyecto activista que utiliza como métodos: a) la acción o la actividad, vinculada a ciertos movimientos sociales, que puede formalizarse en acontecimientos como la fiesta, la programación de actividades o la acción directa, con el objetivo de generar espacio público democrático, de recuperar la esfera pública; b) los talleres y el debate como medios de producir formas de resistencia cultural y c) la dimensión de producción frente a la de consumo."

Para entender el impacto de Las Agencias es importante tener en cuenta el contexto de Barcelona en los meses previos a la cumbre del Banco Mundial, programada para junio de 2001 pero que fue finalmente cancelada por el temor de los organizadores de la posible violencia que se podía generar en la ciudad. Era el momento después de Praga y Estocolmo, cuando las protestas anti-globalización estaban alcanzando su momento de máxima visibilidad e influencia, cuyo punto álgido (y también de declive) fue Génova, también en junio 2001. Génova supuso un momento de inflexión en el ciclo de protestas iniciado en Seattle en 1999. Aunque en ese momento no lo sabíamos. Entre otras consecuencias, el 11 de septiembre de 2001 tuvo un impacto en la presión política sobre el movimiento, mediante una creciente criminalización policial y mediática que a la larga ha afectado su dinámica. Ese momento de 2001 ha sido posiblemente el de mayor dinamismo del movimiento en Barcelona. A pesar de la suspensión de la cumbre de Barcelona, la contracumbre organizada por los movimientos siguió adelante y Las Agencias jugaron un papel central en el proceso, en particular en lo relativo a estrategias de visibilidad que transformaron los métodos tradicionales de los movimientos anti-capitalistas. La situación hoy en 2004 es en muchos sentidos diferente de aquel momento, pero eso es otra historia.

Las Agencias fue un taller permanente, por así decir, un experimento en auto-educación y también una propuesta de un método pedagógico basado en la asunción de que el aprendizaje se deriva de las necesidades inmediatas y se produce en un contexto de confrontación directa con los problemas y luchas reales. El aprendizaje es el resultado de la necesidad empírica de soluciones efectivas a los problemas con que nos enfrentamos.

Había cinco agencias:

- —Una agencia gráfica que producía carteles y material impreso para la contra-cumbre, como Dinero Gratis y otros carteles contra el Banco Mundial, mediante el uso de apropiaciones paródicas de las campañas municipales oficiales.
- —Una agencia fotográfica producía imágenes y un archivo para las diferentes campañas, y una agencia de medios fue crucial en el desarrollo de Indymedia Barcelona, así como la revista Està Tot Fatal, que fue en intrumento de comunicación y opinión de la contracumbre.
- —Otra agencia diseñaba y producía instrumentos para intervenciones en espacios públicos en situaciones de protesta. Desarrollaron proyectos como *Prêt a revolter*, una línea de moda para proporcionar visibilidad y seguridad a los manifestantes en la calle. *O Art Mani*, una especie de escudos fotográficos para protección contra las cargas policiales pensado para tener un efecto de fotomontaje en las páginas ilustradas de los periódicos al ser fotografiado en la calle por los reporteros. Y también el Show Bus, un autobús adaptado para usos derivados de las situaciones de protesta en espacios públicos y equipado con un sistema de sonido y pantallas de proyección de video, que podía ser usado como espacio móvil para exposiciones y que permitía una pluralidad de utilizaciones en acciones públicas. Todos estos proyectos fueron visibles y jugaron su papel durante los acontecimientos de junio de 2001 en las calles de Barcelona.
- —Finalmente, otra agencia se encargó de gestionar el bar del museo, que se convirtió en un espacio relacional, un lugar para comida y bebida, pero también un espacio social para actos con diferentes grupos y colectivos, con un programa de video y acceso gratis a Internet.

Además de estos proyectos, en el contexto de Las Agencias tuvimos varios talleres con artistas invitados como Marc Pataut, de Ne Pas

Plier, Krzysztof Wodiczko y Allna Sekula. Los talleres se articularon con las necesidades de los grupos implicados en producción de imágenes e instrumentos.

Las Agencias ocurrió en el museo a la vez que dos exposiciones, Antagonismos. Casos de estudio y Procesos Documentales. Imagen testimonial, subalternidad y esfera pública. Antagonismos fue una gran exposición de museo que presentaba una serie de casos de estudio de momentos en los cuales ha habido una confluencia de prácticas artísticas y actividad política en la segunda mitad del siglo XX. Por ejemplo, partes de la exposición incluían una relectura política del minimalismo según la perspectiva materialista radical de Carl Andre, o una selección de la multiplicidad de trabajo gráfico producido en el contexto de las protestas en torno al Sida en los ochenta, o el trabajo más reciente de Andrea Fraser, Services, que plantea la transformación del estatuto productivo de los artistas en el contexto de la bienalización de la esfera artística, sólo por mencionar algunos ejemplos.

El tercer elemento de esta constelación era la exposición de grupo de menor escala Procesos Documentales. Fue un intento de organizar una exposición como forma de acción directa y por tanto como un instrumento para la contracumbre y las necesidades de los grupos anti-capitalistas, en el sentido de proporcionar imágenes para articular una crítica a las políticas neoliberales y para contribuir a un imaginario crítico frente a las imágenes consensuales promovidas institucionalmente y cuyo efecto es la invisibilización o neutralización de conflictos. La exposición era una reflexión sobre el documental como género artístico que se ha construido históricamente como un género político, generador de opinión y debate (y por tanto con un potencial para el cambio político real), centrado en la representación de las clases subalternas y la denuncia de la precariedad de sus condiciones de vida. A la vez intentaba situar este debate histórico en el contexto contemporáneo del estatuto de la representación fotográfica y audiovisual en la era digital. La hipótesis de la exposición era que para mantener un efecto político real, el documental tenía que hacer más complejos sus procesos de mediación y que para ello el método y la teorización sobre el testimonio podía ser fundamental. La exposición proporcionaba imágenes que representaban los efectos de las políticas de privatización y el declive de los servicios públicos en el capitalismo neoliberal a través de los trabajos de Allan Sekula, Ursula Biemann, Harun Farocki, Marcelo Expósito, Patrick Faigenbaum —Joan Roca, Marc Pataut, Frederic Wiseman, Roy Arden y Andrea Robbins — Max Becher.

¿Cuales fueron los efectos de estos proyectos?

Evidentemente, generaron una cierta percepción del museo como espacio de debate y crítica. El museo se convirtió en un espacio relativamente reconocible como afín a los grupos anti-capitalistas. En este sentido, es significativo que al año siguiente los movimientos organizaron un circo contra el capital en la plaza frente al museo, en el contexto de la campaña contra la cumbre de la Comunidad Europea, en marzo de 2002, sin que el museo tuviera nada que ver con esa campaña. También hubo efectos a otros niveles. Indymedia Barcelona se convirtió en una estructura permanente que contribuyó a una transformación de los discursos y métodos comunicativos de los movimientos sociales. También hubo un antes y un después de 2001 en las campañas gráficas de los movimientos sociales en la ciudad. Desde entonces han aparecido otras formas de comunicación y diseño gráfico en las redes de los movimientos, que continúan su desarrollo.

Pero el trabajo no se limita a estos proyectos y a este momento. Hay además otros proyectos significativos con los que hemos intentado contribuir a una transformación de los usos del espacio expositivo. En 2001 presentamos una exposición sobre el trabajo del cineasta Pere Portabella que consistió en la articulación de varios elementos y espacios discursivos diferentes en una suerte de espacio híbrido que combinaba un cine, un archivo, un salón y un espacio para el debate público. La exposición incluía varios programas y una serie de charlas a las que eran invitados varios expertos para ofrecer contranarrativas a la exposición, de cara a relativizar y plantear un cierto grado de transparencia en su estructura epistemológica y organizativa y en los métodos de trabajo museístico. Este proyecto intentaba reinscribir conceptos de relacionalidad y valor de uso, tal como han sido desarrollados por las prácticas de crítica institucional, en

el espacio expositivo. Pero no se trataba de musealizar esos métodos sino de continuarlos y profundizarlos.

Esta experiencia nos ha llevado a un programa de lo que llamamos espacios relacionales. En varios programas audiovisuales de los últimos años hemos presentado los contenidos en dos formatos, como proyecciones públicas y como servicio de video a la carta de acceso libre. Estos espacios de libre acceso combinan el entretenimiento, la información y la sociabilidad. El primero de estos programas fue Buen Rollo. Políticas de resistencia y culturas musicales, en 2002, que estaba precisamente construido como un análisis de las subculturas musicales entendidas como generadoras de esferas públicas subalternas. Las subculturas musicales eran entendidas como casos de estudio sobre el potencial (y a la vez las ambigüedades y contradicciones) de las industrias culturales en lo referente a su doble valor de resistencia y de interés comercial. La idea de las redes musicales como modelos de esferas públicas alternativas (o plebeyas) y de las formas de organización y circulación de los discursos y productos culturales fue también el punto de partida del programa Tan diferentes, tan atractivos. Vida urbana y cultura popular en el capitalismo de la abundancia, al año siguiente. Aquí había también un vínculo con la exposición retrospectiva de Richard Hamilton, que se presentaba en ese momento en el museo. Estos proyectos eran una respuesta a la necesidad de rescatar la relacionalidad del monopolio de la retórica y los simulacros participativos del Palais de Tokio y exposiciones como Utopia Station, en la Bienal de Venecia de 2003, que representan una falsa politización y un simulacro de una verdadera articulación de procesos artísticos y sociales. Entendemos que, históricamente, las experiencias a favor de una tal articulación se han originado en intentos de construir formas alternativas de sociabilidad, enraizadas en las experiencias de transformación política radical. Es por ello por lo que nuestros modelos son de la Revolución Rusa o los sesenta. Relacionalidad implica una reconsideración de la relación jerárquica entre alta y baja cultura, pero no a costa de la museificación de la cultura popular sino como una recomposición de las desigualdades implícitas en el antagonismo entre ambas.

En este momento continuamos nuestra investigación a través de diferentes proyectos. Por ejemplo, estamos trabajando en el proyecto Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español, un proyecto en red (en colaboración con Arteleku y UNIA Arte y Pensamiento) que intenta construir una contra-narrativa y un marco contra-institucional del arte contemporáneo en el Estado español, que contrarreste el marco dominante establecido sobre una hegemonía de las estructuras del mercado artístico a partir de los años 80 y cuyo paradigma es ARCO. Intentamos demostrar que en la España de después de Franco hubo una falsa transición que operó en lo cultural como sustitución de una verdadera transformación política del Estado, que nunca se produjo. El proyecto implica una investigación, una serie de actos públicos y una exposición programada para febrero de 2005.

Estamos también trabajando en la ciudad con grupos locales en un proceso que empezó formalmente a principios de 2003 con una serie de debates titulada *De las Glorias al Besòs. Cambio urbano y espacio público en la metrópolis de Barcelona*, organizada en el contexto de la exposición de Antonio Muntadas *On Translation.* La serie de debates y taller fue un intento de presentar un estado de la cuestión y un debate público sobre la situación en Barcelona inmediatamente antes del Forum 2004. Este gran evento supone un cambio de escala de la ciudad y es la transformación urbana más importante desde los Juegos Olímpicos de 1992.

Ese programa fue el inicio formal visible de proceso de colaboración con grupos locales y movimientos vecinales de la zona Poblenou-Besòs, particularmente el Forum Ribera Besòs, que es un espacio de convergencia de múltiples movimientos sociales de la zona. Este proyecto se desarrolla actualmente bajo el título ¿Cómo queremos ser gobernados?, con la participación del comisario Roger Buergel. El proyecto consiste en una exposición entre septiembre y noviembre de este año, en la zona Poblenou-Besòs, que intenta ser un modelo alternativo de museo y a la vez de recomposición de historias locales olvidadas o aplastadas por los relatos hegemónicos sobre la historia de la ciudad. En este sentido estamos trabajando

con los colectivos locales del Forum Ribera Besòs a modo de patronato desde abajo, es decir, reproduciendo la estructura organizativa propia del museo, pero redirigiéndola hacia la participación de los sectores de la sociedad civil que son activos políticamente sin constituir la elite político-económica que suelen formar los patronatos de los museos (y que hace de ellos instrumentos para los grandes intereses político-financieros de los poderes que rigen en la ciudad). El proceso de trabajo implica reuniones y discusiones con el comisario y los colectivos locales de cara a la configuración de la exposición y en particular de aquellos proyectos que plantean anclajes locales y por tanto relecturas críticas sobre los relatos y los imaginarios urbanos dominantes. Estos proyectos que anclan la exposición intentan dar visibilidad a luchas históricas como las de la memoria industrial y el patrimonio urbanístico, los servicios y equipamientos públicos, el trabajo precario, y la reconstrucción de utopías políticas locales modernas vinculadas a la actividad política de los diversos movimientos sociales y sindicales históricos, entre otras. Esta recuperación de la memoria no visible de la ciudad parece necesaria frente al potencial impacto homogenizador del Forum 2004 y sus consecuencias en términos urbanísticos y de cambio de escala metropolitana. Parte del proceso de este proyecto ya fue visible el pasado noviembre con el seminario La construcción del público. Actividad artística y nuevo protagonismo social.

Estamos también continuando la investigación sobre el concepto de agencia, al que me he referido antes, y que es central en nuestra reconsideración del trabajo de mediación en el museo. En este momento en el museo se han consolidado varias agencias que surgen del trabajo de los últimos años a través de los diferentes programas. La actividad de estas agencias marca la actividad del museo en su continuidad a lo largo de varias líneas discursivas principales.

La agencia crítica surge de las sucesivas ediciones del taller de escritura y estudios críticos y contribuye a la producción de discursos y su circulación. La sexagencia constituye un espacio de experimentación sobre la representación de las minorías de género. Otra de las

agencias investiga la intersección de procesos artísticos y procesos terapéuticos. Otras se orientan a la reflexión sobre la ciudad, sobre las nuevas formas de acción política, sobre los nuevos paradigmas epistemológicos de la cultura visual y sobre la búsqueda de una renovación de los discursos de pedagogía artística crítica.

Estas varias agencias están en transformación permanente y ponen en práctica un concepto de múltiples minorías, frente a una idea abstracta y universal del público, propia de los museos de arte moderno. Producen una multiplicidad discursiva heterogénea pero a la vez interconectada.

Este es un breve informe de lo que intentamos hacer en el MACBA en estos últimos años. En la mayoría de estos proyectos hay una gran complejidad en la manera de comunicarlos, representarlos o hacerlos visibles precisamente porque están concebidos para cuestionar los marcos dominantes de visibilidad pública y representación y sus posibles efectos paralizantes. Creemos que justamente ciertos procesos necesitan invisibilidad para ser efectivos y permanecer como procesos y no como su cosificación y posible neutralización. El arte como institución pública está sobredeterminado por un régimen de visibilidad que puede tener efectos negativos de cara a la apropiación subjetiva de métodos creativos y experimentos artísticos. La visibilidad puede debilitar la vitalidad y puede forzar la institucionalización, fosilizando de manera narcisista el potencial de la creatividad. Más allá del régimen de visibilidad, cuyo paradigma es la exposición, creemos que es posible restaurar formas de apropiación subjetiva de métodos artísticos en procesos en los márgenes y fuera del museo. Esta es una investigación que se sitúa y se desarrolla en la periferia de lo artístico y se mantiene en una tensión permanente entre aquello que tradicionalmente entendemos como autonomía artística y aquello que forma parte de las diversas prácticas sociales o de la vida cotidiana.

Lo que se puede ver aquí es un proyecto y un proceso. Nuestro propósito es forzar los límites y contradicciones del marco institucional. Un museo no es más que lo que se hace con él, las formas en que la gente se apropia de él. Esta es nuestra contribución a una redefinición radicalmente política de la relacionalidad artística.

OBRAS CITADAS

- Colectivo Situaciones. Argentina. Apuntes para el nuevo protagonismo social. Barcelona: Virus, 2003.
- Fraser, Nancy. Iustia interrupta. Reflexiones críticas desde la posición postsocialista. Bogotá: Universidad de los Andes, Sigloi del Hombre Editores, 1997.
- Laclau, Ernesto. Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo. Buenos Aires: Nueva Visión, 1993.
- Mouffe, Chantal. Introducción. El retorno de lo político. Barcelona: Paidós, 1999.
- Virno, Paolo. Gramática de la multitud. Madrid: Traficantes de sueños, 2003. Viruosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto. Madrid: Traficantes de sueños, 2003.
- Warner, Michael. "Públicos y Contrapúblicos". *Public and CounterPublics*. New York: Zone Books, 2002.



^{*}Miembro de el espacio bogotano El Bodegón. Expone sus obras desde hace varios años en espacio y eventos. Colaborador de Esfera Pública y hasta hace poco de la revista cultural colombiana Arcadia.

Estamos rodeados de instituciones artísticas. Públicas, mixtas y privadas. Arcaicas y retrógradas o jóvenes y dinámicas. Casi todas parecen florecer por estos días, cuando se ve que el negocio va bien, y que los artistas colombianos han conseguido irse convirtiendo en la nueva passion fruit del mercado internacional. Cada semana nos esperan incontables exposiciones de talentos jóvenes y de consagrados maestros y, por lo menos en Bogotá, vemos cómo cada artista parece nacer con su galería bajo el brazo. Notamos, incluso sin sorpresa ya, que los proyectos para la construcción de nuevos museos, palacios e institutos de las artes se multiplican, y que las iniciativas florecen de la mano de la empresa privada y de un público dispuesto a comprar bonos de apoyo al MamBo, que incluyen rumba, cena y rifas de obras de arte.

Por todas partes hay puertas abiertas. Las viejas galerías y los museos otrora consagrados a las glorias pasadas han empezado a esperar ansiosos el relevo generacional. Todos se han hecho conscientes de la importancia que tienen los nuevos talentos en la consolidación del prestigio institucional, y ellos, los nuevos artistas, se han dado cuenta de que entre más empujen las puertas de estas instituciones para que se sigan abriendo, más son las reseñas, premios y negocios que se concretan a nombre propio.

Hoy no podemos diferenciar con claridad lo que significa una u otra institución en el contexto local. Se ha hecho imposible determinar si estamos ante un museo de arte moderno o una discoteca; si debemos referirnos a esos nuevos proyectos de exhibición de arte nuevo como "galerías de traquetos" o mejor los llamamos "espacios independientes", pues todos han empezado a ir por todo y en tanto están en todo no puede saberse en qué están. Vivimos ahora el sueño que instituciones y artistas bogotanos tuvieron en el curso de la última década, o un poco más incluso: el de la democratización total del campo artístico. Ofertas de participación, inclusión, negociación e intercambio son el pan diario. Convenios, pactos y contratos florecen aquí y allá para la realización de exposiciones, la representación de artistas, la producción de catálogos o la aparición convenida de notas de prensa en las secciones culturales de periódicos y revistas de circulación nacional. Premios, becas y bolsas de trabajo se multiplican

y estimulan el ejercicio de los *creadores*. Y, en consecuencia, cada vez más, tratan los artistas de modular la dirección de su trabajo para que resulte encantador y propicio en el contexto específico de tal o cual convocatoria, y así a lo largo de todo el año.

Podría pensarse que hay espacio para todos. Para todos, representación e inclusión, incluso cuando se trata de artistas o trabajos que parecen ir en contra de ese pretendido consenso que las instituciones culturales han diseñado. La crítica institucional ahora es cool y se ha transformado en un importante alimentador de los indicadores de gestión de organismos públicos y privados. A partir de la aceptación e incorporación de la crítica en el vocabulario institucional, las posibilidades de construcción de sentido, que esos espacios de negatividad podrían implicar, han sido neutralizadas. Muchas, si no todas las instituciones dicen hoy con orgullo: "somos receptivos a la crítica, la esperamos con los brazos abiertos. Es la crítica la que nos permite mejorar", pero en los casos en los que la crítica excede el escenario de la cortesía, cuando se tocan las fibras sensibles de la metainstitucionalidad, del fundamento místico de su poder, es decir, cuando quien critica no se ciñe a esa noción confesional de lo constructivo, cuando pretende una transformación no de los accidentes sino de las estructuras¹ las instituciones contestan con someras explicaciones redactadas por hábiles departamentos jurídicos que garantizan el mantenimiento de todo ejercicio burocrático en el campo de la legalidad.

'Diferencia que ya de por sí resulta problemática debido a una confusión general propiciada por los medios, la opinión pública y las instituciones mismas, muchas de las cuales han terminado asimilándose a sus directores. No podemos ya distinguir entre la fachada del MamBo y el rostro de Gloria Zea, pues una misma mancha de Rorschach las representa. Así pues, resulta casi imposible saber qué es o cómo, o cuál es el papel de tal o cual ente institucional. ¿Dónde está el límite entre Zea y su museo, dónde el de la FGAA y Ana María Alzate? Resulta extraño, por no decir absurdo, el pensar hoy en alguna de estas y otras instituciones sin la presencia perpetua de sus cabezas. Como en Disneylandia, habría que ir contemplando la adquisición de cámaras criogénicas que albergarán en cierto momento no sólo los cuerpos inertes de los directores confiados en volver a la vida, sino también a los edificios, colecciones, programas y recursos con que cuentan las instituciones, pues sin sus directivas de siempre, nadie sabrá dónde están las llaves de la caja fuerte, o si el tinto se sirve con dos o tres de azúcar, ni si las esculturas se limpian con plumero, trapo seco o húmedo.

Legalidad que —como se ha visto en casos recientes, ampliamente difundidos en escenarios como Esfera Pública (Guillermo Vanegas vs. FGAA y Natalia Ávila vs. UJTL, por citar apenas los más sonados) —nunca está mediada por consideraciones éticas por parte de la institución², con lo que se hace imposible cualquier intento de poner en relación (como se supone que deberían estar) los términos del binomio ley— justicia, en provecho, en cambio, de una igualación de aquélla, la ley, con el mantenimiento de un poder que no proviene del ejercicio serio de una gestión social que garantice espacios reales de interlocución o posibilidades de que el disenso pueda traducirse en transformaciones tangibles de la práctica institucional. Un poder nunca obtenido a partir de la provección de tácticas que garanticen el bien común y ni siquiera de la obediencia guardada a la confusa voz de esas mayorías a las que supuestamente representa; un poder, pues, fruto del más puro estatismo y la búsqueda, común a lo largo de toda la historia nacional, de un prestigio social cuyo fin es el lucro y su estrategia la endogamia. Una endogamia que ha entendido que los círculos de familiaridad pueden extenderse al acoger en su seno a nuevos actores, siempre y cuando estos interpreten el papel que, de antemano y de forma más bien tácita, se les ha pedido representar. Lo que se refuerza entonces, en un campo inundado de bienestar, es una relación de dependencia sostenida por el acuerdo de las partes

² Estas políticas de supresión de la dimensión ética manifestadas a través de un imperturbable silencio institucional, comunes en el ejercicio del poder, pueden verse con claridad en debates como el suscitado por la irregular gestión de Sylvia Escobar, directora del Departamento de Bellas Artes de la Tadeo, quien durante años acudió a estrategias arbitrarias nunca justificadas para mantenerse en el pequeño nicho de poder en que se acomodó durante casi una década. Un largo historial de cargos que iban desde el trato discriminatorio a ciertos estudiantes y la manipulación de jurados para alterar calificaciones y conceptos, pasando por el despido caprichoso de docentes ampliamente reconocidos por la comunidad estudiantil, y llegando al extremo del plagio de la producción académica de los profesores del Departamento. Parecía una historia de nunca acabar en la que, a pesar de las diversas voces que se elevaron a modo de crítica en distintos espacios de opinión pública, y de los múltiples fallos legales en contra de la Universidad, nunca se consiguió ningún tipo de interlocución con la institución, la cual guardó silencio durante más de dos años hasta el momento en que fue insostenible la situación académica y administrativa del programa de Bellas Artes y la directora fue instada a presentar la renuncia a su cargo. Si bien este podría plantearse como un arduo triunfo de toda una comunidad académica frente a sus directivas, no deja de ser preocupante que, aun en el acalorado escenario público de esta crisis, la Universidad nunca se pronunciara con respecto al caso, ni prestara oídos a las múltiples reivindicaciones exigidas por estudiantes y docentes.

bajo el único común denominador del prestigio social, motor que se encarga de ir cerrando el círculo a medida que lo expande.

Y, sin embargo, no estamos ante una empresa cuyo fin último sea el éxito económico. No podríamos comparar al campo artístico bogotano con Ecopetrol o el grupo Aval, pues más bien hablamos de un club en el que sus viejos socios luchan por mantener los privilegios a los que creen tener derecho en virtud de su antigüedad, sabiendo que, sin embargo, necesitan de los aportes de los nuevos miembros para que toda la estructura no se vaya a pique. Un club, pues, en el que se trata apenas de ostentar todo el poder del que se dispone sólo para seguir viviendo rodeados de confort. Como afirma André Glucksmann cuando habla —significativamente— de las estructuras de poder en entornos postotalitarios:

...de abajo a arriba de la escala prevalece la autoconservación. Los cuadros se disuaden mutuamente de llevar excesivamente lejos las querellas de precedencia, y disuaden colectiva y unilateralmente al hombre de la calle de ir más allá o más arriba en sus pensamientos de lo que autoriza la doctrina oficial. La preocupación por sobrevivir centra la atención: 'el deseo de estar tranquilo, el ritmo biológico, acaban por refrenar y controlar al individuo y la vida por sí misma se impone como valor supremo mientras no ve otra cosa que el día presente' (Fidelius). (Gliucksmann63)

Así pues, si aceptamos que el fin último de todo el campo es su autoconservación, y la perpetuación, a nombre propio, de una gran familia en la que se pueda vivir cómodamente, cabría afirmar que todo escenario de competencia, riesgo y diferencia queda totalmente suprimido o al menos velado en pos, siguiendo con Glucksmann, del sostenimiento de una estructura completamente incompetente:

La competición burocrática se apacigua cuando los actores alcanzan su respectivo nivel de incompetencia (principio de Peter). Una sociedad burocrática se estabiliza cuando cada uno, del más alto al más bajo, goza del derecho innato a la incompetencia que la organización soviética garantiza generosamente a todos sus responsables... En su fase adulta, al llegar a un equilibrio estable, la sociedad totalitaria trata menos de convencer que de contener la actividad mental general en su nivel más bajo, donde no ponga en peligro el estatuto moral y social de cada uno. He aquí como se pasa de la ideocracia a la idiocracia. (65)

En resumen, la estupidez. La necesidad constante de un asentimiento que sólo se puede dar acallando el pensamiento. Limitando la incidencia de la crítica y olvidando la existencia y persistencia de ciertas estructuras de poder, pues es en este olvido donde nos refugiamos en la comodidad de ser, sin más, usuarios satisfechos con la prestación de un servicio nunca totalmente definido y del cual se nos ocultan su origen y naturaleza.

Omisiones y desvíos motivados en buena medida por el evidente desfase entre la teoría y la práctica institucionales, por el cual un proyecto político determinado puede ser totalmente coherente y guardar un nivel alto de pertinencia con respecto a las necesidades de tal o cual sector social, pero que, al ser implementado, tuerce por completo su sentido debido a las hábiles interpretaciones que se hacen de la ley. Así pues, en tanto los contenidos exactos de un perfil administrativo no están definidos con claridad, o el documento no incluye un anexo en el que se delimite el campo interpretativo del texto, sus significados pueden ser desviados por la matizada lectura del contratante según intereses o miradas particulares que poca relación guardan con aquello que está consignado en el papel y que, en su aplicación, puede llegar a ofender el más llano sentido común.

Sólo como ejemplo valdría citar el largo proceso de democratización y profesionalización planteado en la década de los noventa por la Gerencia de Artes del IDCT, hoy absorbida por la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, con el cual se intentó desplegar una serie de propuestas que harían visibles las nuevas prácticas artísticas y darían cuerpo a otras formas de participación en las actividades culturales en las cuales se involucraba el Distrito. Se planteó así la promoción de un nuevo modelo de artista, en ese entonces emergente, al que se confiaba la renovación de una escena en franca obsolescencia. Se suponía que este espacio de renovación y profesionalización del campo traería consigo un cambio en el número y características de los visitantes (usuarios) a la Galería Santa Fe, centro operativo de las artes en la capital, (lo que efectivamente ocurrió) y, más importante aún, que inscribiría nociones como las de participación y cultura ciudadana en

el ámbito de la *cultura* a secas, buscando incorporar una fuerte carga de ideas y miradas extraídas de los estudios subalternos, las teorías de la posmodernidad y, paradójicamente, de acuerdos y estructuras tomados de la escuela de Frankfurt (básicamente Habermas), con los que se reafirmaba la noción de consenso como base de la naciente estructura democrática. "Bogotá para vivir Todos del mismo lado" era, significativamente, el lema de una administración distrital que se disponía por todos los medios a reafirmar el derecho a la diferencia siempre y cuando ésta no atentara contra el unanimismo que buscaba consolidarse como principal capital social de la ciudad, mientras, de paso, se actualizaba el vocabulario de la industria cultural local, con el fin nunca declarado de hacer de Bogotá una ciudad competitiva en el ámbito artístico internacional.

Así se fue haciendo muy complejo el manejo de las ideas y las relaciones sociales en el campo de la cultura distrital, en tanto se trataba, simultáneamente, de hacer parecer que había una mirada progresista en torno a aspectos como raza, género y agrupación social, cuando, en realidad, lo que se estaba operando era más bien un cambio en las apariencias de un sector en el que se veía más cool tener a funcionarios y artistas más vistosos y coloridos que las tradicionales damas de la cultura y los pintores de desnudos y bodegones que antes monopolizaban las paredes de la Santa Fe. Mientras tanto, en el fondo, figuras de peso y con gran tradición familiar seguían recibiendo, de forma silenciosa, los beneficios que les permitían existir con comodidad. No en vano Gloria Zea y Ana María Alzate, entre otros, consiguieron sobrevivir hasta el sol de hoy a los embates del campo expandido, las ruinas del museo y la muerte de la pintura; no por accidente incorporaron esos términos a sus gestiones y no es gratis tampoco que consiguieran seguir moviendo sus proyectos culturales, esos que hoy resuenan de nuevo triunfantes en la nueva hegemonía, que parece copiada de un manifiesto de TFP: Tradición, Familia y Propiedad.

Bastó la coyuntura entre una administración *enhuesada* con su área cultural, la final asimilación entre un Director de Arte Cultura y Patrimonio y la directora de una entidad adscrita al Distrito, y la elección de un alcalde cuya familia es deudora desde hace 55 años de

la de dicha directora³ para poner en evidencia que todas esas operaciones democráticas gestadas durante la década pasada sólo eran el nuevo maquillaje de los mismos viejos modos de autoconservación. Se hizo evidente entonces que la administración distrital de la cultura no había experimentado durante los pasados catorce años ningún remezón estructural, en tanto estamos viendo cómo hoy, eso que se suponía erradicado, ha vuelto con fuerza, planeando ampliaciones, manejando presupuestos y presuponiendo el evidente retorno a ese escenario, que ya planteé, en el que todos pueden estar cómodamente incluidos siempre y cuando no obstruyan ni perturben el ejercicio consuetudinario del poder.

Se trata pues de una idea de confort estructurada bajo el precepto de la inocuidad, de una mediocridad dorada que ha limitado con servicios y espectáculos toda posibilidad de pensamiento y contestación, y donde a fuerza de encuestas e indicadores de gestión siempre en positivo (¿no es "Bogotá positiva" el lema actual de la administración distrital?) se ha hecho imposible abordar el cuestionamiento de las estructuras de poder que mueven la cultura en la ciudad.

En un sector totalmente absorbido por el centro, por los múltiples centros mancomunados de este poder, habría que preguntarse por la existencia de los márgenes, si es que los hubiera. ¿Cómo situar hoy los bordes que separan a lo joven de lo viejo, al mediocre del virtuoso, a lo institucional de, precisamente, lo marginal? ¿Cómo dejar de ver que todo se ha vuelto cómodo y lucrativo y que esas ideas de lucro y comodidad han homogenizado por completo al campo? O mejor, ¿cómo no ver que todas las apariciones mediáticas referidas al campo del arte son, en realidad, promesas de bienestar y prestigio redactadas pobremente por el staff anónimo de las secciones de farándula?

³ Al leer diversos relatos sobre el golpe militar de 1953, mediante el cual se hizo al poder Gustavo Rojas Pinilla, puede verse el papel fundamental que Alzate Avendaño jugó en la promoción del teniente general y de la materialización del golpe. Relatos más detallados sobre la participación de aquel pueden leerse en http://www.lablaa.org/bla-avirtual/revistas/credencial/enero1999/109gilbertoalzate.htm o en http://www.lafogata.org/oo3latino/latino10/co1.htm

Son muchas las preguntas que podemos plantear en torno a esa relación de mutua dependencia, y pocas las respuestas que obtendremos, pues, en buena parte, éstas sólo podrán ser dadas por el tiempo, cuando ese modelo de bienestar entre en franca decadencia y la descomposición de los círculos de familiaridad entonces deshechos empiece a arrojar signos corroborables por el curso de la historia. No en vano podríamos plantear, aunque no lo haremos aquí, curiosas analogías entre los ciclos vitales de los esquemas Ponzi (las famosas pirámides), la parapolítica o el proceso 8000 y las relaciones de poder y legitimación del campo artístico en Bogotá.

Pero sí, yendo en contra de tan cómodo Zeitgeist, valdría la pena preguntarse; elevar interrogantes sin la esperanza de que sean resueltos o escuchados; enunciarlos a sabiendas de que sólo perturbarán el propio bienestar ya que se trata de preguntas referidas a ese margen maldito: no el de aquellos que sin criterio esperan su momento para emerger en esa feria de las ferias y salones en busca del lucro y el prestigio que les dé chance de acomodarse, ni el de aquellos que silenciosamente han desplegado proyectos sesudos, abstractos y distantes de las condiciones presentes, sino el que constituirían individuos o comunidades en ejercicio de esa contestación a una metafísica del poder heredado y poblado por incontables fantasmas oscuros de la historia nacional.

Podríamos pensar en la omnipresencia de la familia Botero Zea en instituciones públicas, mixtas y privadas; en los fondos que ofrecen y los que piden; en las condiciones de sus donaciones y el carácter de sus estímulos a la juventud. Si quisiéramos podríamos sacar conclusiones de esa placa en la entrada del MamBo en la que se agradece a un grupo selecto de benefactores, entre quienes se cuenta, por decir algo, Roberto Soto Prieto. Podríamos averiguar bajo qué condiciones surgen iniciativas para construir palacios artísticos en la ciudad y no sólo quedarnos boquiabiertos viendo como éstas prosperan. De igual modo, podríamos leer en un libro de historia la de Gilberto Alzate Avendaño, padre de la indefinidamente actual directora de la Fundación que lleva su nombre, y enterarnos de qué lazos los unen con el general Gustavo Rojas Pinilla y su nieto Samuel, actual alcalde

de Bogotá; podríamos de igual modo dudar de si es adecuado que el organismo administrador de las artes en Bogotá, ciudad proclive a todas las declaraciones públicas de simpatías de género, culto y clase lleve el nombre de un simpatizante del franquismo y la eugenesia; podríamos entonces sonreír al pensar que una futura fundación para la infancia, adscrita a la Administración Distrital, terminará, tarde o temprano, llevando el nombre de Luis Alfredo Garavito. O podríamos, como podemos y hacemos, esperar con algo de impaciencia a que sean las 7 de la noche para llegar a todas las inauguraciones artísticas que nos rodean, tomarnos un par o varios de vinos, saludar a los amigos y construir sin problemas la historia local de los mejores cocteles en los que hemos estado. Yo creo que han sido los de Equusarte, Arborizarte y... no sé: creo que otros han estados tan buenos que hasta se me borró la película.

OBRAS CITADAS

Glucksmann, André. La estupidez. Ideologías del posmodernismo. Barcelona: Península, 1997.

El museo contemporáneo y la esfera pública José Luis Brea *		

^{*} Profesor Titular de Estética y Teoría del Arte Contemporáneo de la Universidad Carlos III de Madrid. Es director de las revistas Estudios Visuales y::salonKritik:... Es también director de las colecciones de Estudios Visuales de las editoriales AKAL y del CENDEAC.

Libertad, igualdad, fraternidad. Este triple canto ordenó una cierta agitación ciudadana, una efervescencia callejera que cambió radicalmente nuestro mundo. Por debajo de su proclama latía mucho, toda una forma diversa de comprender la existencia humana, lo social, la misma concepción moral del existir del hombre en la tierra, eso que haciendo todavía un homenaje desde lejos a Hannah Arendt podemos llamar "la condición humana". Lo que allí emergía poseía un alcance entonces difícil de interpretar, y en cierta forma no puede dejar de resultarnos misterioso que esa proclama compartida, encendida como una chispa de complicidad, prendida simultáneamente en una gran multitud de los espíritus, nos interpele tanto todavía. Tanto que no estaría demasiado errado el punto de vista que sostuviera que todo el tiempo histórico venido después, después de aquel encendido canto, ha tenido más que nada como sentido y encargo el de interpretar el significado, o si queréis el de dárselo en los hechos, de aquellas tres proclamas. Libertad, igualdad, fraternidad.

Quiero con esto decir que nuestro tiempo, aunque tan alejado en apariencia de la tensión histórica que diera vida a aquella proclama, bebe todavía el mismo reto, que es un reto no resuelto. Como ha escrito Charles Taylor, en *Fuentes del yo*, "aún está por entender la insólita combinación de grandeza y peligro, de *grandeur et misére*, que caracteriza a la edad moderna. Percibir plenamente la complejidad y la riqueza de la edad moderna es percibir hasta qué punto estamos todavía inmersos en ella, pese a todos los intentos de rechazarla".

Si el punto de vista defendido por Taylor es cierto, y yo lo comparto en buena medida, toda la construcción de la identidad moderna, del yo en ella, depende de la posibilidad de definir al sujeto en un orden moral de responsabilidad sobre la propia acción pública. Eso significa que toda la contemporánea tendencia a afirmar los poderes y derechos del yo, de la interioridad, la privacidad o la intimidad, fracasaría siempre si quisiera ignorar esta dimensión moral que se proyecta en el escenario de lo público, sobre la que se basa y estructura toda la construcción del yo moderno. Dicho de otra manera, y vamos entrando en materia: para la modernidad —y para nosotros mismos, habitantes de su legado— el ámbito del yo y la privacidad es un constructo

dependiente de la esfera de la acción práctica prioritariamente, y por serlo así viene obligadamente sometida a su dialéctica con la esfera de lo colectivo, de lo público, de lo social. Dicho todavía de otra forma: todo aquello que podríamos llamar, tomando ahora la expresión de Giddens, "las transformaciones de la intimidad" debe necesariamente contemplarse en el contexto de las propias transformaciones de lo público características de las sociedades actuales, ya que cualquier especulación acerca de la consistencia constitutiva del yo pasa por el reconocimiento de su ubicación en el espacio de lo público, de la ciudad. Esto es, y si me permitís que resuma ahora en un pequeño epigrama, que en la modernidad la construcción del vo, de la identidad, se cumple en un orden primordialmente político (también en el sentido en que polis es la ciudad, el territorio de los varios, de los múltiples), y que cualesquiera estructuras de la intimidad o de la privacidad poseen necesariamente su proyección en el dominio de lo público, y que es la dialéctica problemática que se establece entre ambas esferas la que alimenta de complejidad la misma realizabilidad de aquella triple y encendida proclama: "libertad, igualdad, fraternidad".

Me gustaría que se retuviera esta sugerencia e incluso que se la reconociera en la órbita del trabajo que a mi modo de ver ha llevado más lejos en su radicalidad la reflexión política sobre el sentido del capitalismo en las sociedades actuales. Me refiero al Anti-Edipo de Deleuze y Guattari, publicado ahora hace ya 30 años, y a su puesta en evidencia de cómo un modo de construcción de la subjetividad es por entero dependiente (por serlo del ordenamiento específico del espacio de la representación) de la hegemonía de un modelo históricamente determinado —y despótico por cierto— de organización social y política del mundo: el modo del capitalismo. Bajo ese punto de vista, la producción experimental del yo y los dominios de la identidad y el sujeto pueden pasar a incluso ser concebidos como trabajos de intervención radical, y el desarrollo de estrategias de la intimidad, o de agenciamientos experimentales en el orden de la gestión del deseo y sus figuras, se despliega en un campo politizado de trabajo revolucionario, capaz además de proyectar su eficacia transformadora a toda la esfera de lo social mismo.

Se ha dicho que el conflicto político esencial de lo moderno es irresoluble porque los objetivos de libertad e igualdad (o libertad y justicia) son incomponibles. Esta es una idea casi generalizada en el universo de la filosofía moral y política contemporánea, y la resolución que unos u otros pensadores proponen suele atravesar la priorización de una u otra idea reguladora en detrimento de la segunda. Si hablamos de pensadores neoliberales, veremos cómo ponen el énfasis en una idea debilitada de libertad poco menos que identificada con la mera libertad de actuación en el ámbito de las relaciones económicas, en el que el pluralismo de las visiones del mundo y las ideas del bien no son superables, por lo que no cabe pensar ninguna conceptualización de una idea de justicia o del bien común que no sea puramente procedimental —esto es, limitada a la mera moderación regulativa del conflicto de los intereses—.

Si hablamos en cambio de los pensadores comunitaristas, lo que parece inadecuado es considerar como punto de partida la afirmación de la irreductible libertad del individuo, toda vez que pensar a éste fuera de su posición en un contexto comunitario dado significa desconocer la verdadera condición del yo, impensable fuera de su posicionalidad en el seno de una comunidad, compartiendo sus creencias, sus relatos constituyentes y los hábitos de comportamiento regulados por ellos. Aquí una idea de la justicia ya no meramente procedimental es pensable desde la defensa revisada de un posible socialismo radical, cuya realizabilidad no se concibe en los términos de ningún esencialismo histórico, sino como resultado de la elección de una opción plausible a partir de la mera radicalización del mismo proyecto democrático. La toma de partido a favor de constituirla en hegemónica no atraviesa entonces y nunca la suspensión del diálogo público o el conflicto de las interpretaciones, sino que, justamente al contrario, depende de la radical multiplicación de los escenarios del diálogo público o, lo que es lo mismo, de la producción activista de lo público como dominio políticamente activo.

Sea como sea parece que inevitablemente aflora en este debate sordo entre distintas concepciones políticas el eco de un clásico conflicto

de las esferas: la de lo público y la de lo privado. Un conflicto larvado en todo el despliegue del mismo proyecto moderno, que acaso tenga el misterio de su resolución justamente en la tercera de las voces, la de fraternidad. ¿Qué podría ella —la idea de fraternidad— significar todavía hoy? Puede que todo el misterio del engranamiento no resuelto entre lo público y lo privado, e incluso entre los ideales de libertad y justicia, resida justamente aquí, en esta necesidad de repensar y dar sentido (y resolver entonces en los propios hechos) la misma idea de fraternidad. Una idea que sin duda concierne de modo muy específico a la esfera de la experiencia estética, pues es en ella donde se depositaba el contenido mismo del sentimiento de gregariedad, de comunidad; su dimensionamiento antropológico: allí donde era trascendido un concepto meramente instrumental de la idea de razón especulativa como garante de la capacidad de juzgar coincidentemente. La experiencia, en efecto, de la coincidencia no condicionada en el juicio de gusto era en última instancia el argumento máximo de reconocimiento de hermandad de la especie humana que los ilustrados podían imaginar. Y por ende esa experiencia de hermandad antropológica —sobre la que se apoyan tanto todas las estéticas de la catarsis como las estéticas de la solidaridad al estilo de la rortyana—, esa experiencia de hermandad se afirmaba como principal motivo de la fruición estética. Dicho de otra forma: el origen del placer estético no era puesto por ninguna experiencia sensorialista del objeto como tal, sino por la experiencia de reconocimiento de una semejanza estructural con los otros sujetos en la coincidencia incondicionada en el juicio de gusto, en la valoración del objeto y en la misma experiencia, nombrada como tal con acuerdo unánime, de la belleza.

Resulta evidente que ese sueño de universalidad hermanada de la especie humana en el juicio de gusto es un sueño roto, cuyo etnocentrismo en torno a unos imaginarios compartidos por la organización específica e históricamente determinada de una hegemonía cultural ha sido ya puesto en evidencia, por lo que la pregunta que ahora se alza es desde dónde, y cómo, restaurar el efecto de hermandad, la experiencia de fraternidad, de comunidad.

Quizás es de ella de lo que habla Agamben, cuando en ese hermoso libro que es *La Comunidad que viene*, quizás el más enigmático ensayo en su exquisita brevedad de los que están brillando en este final de milenio, cuando en ese hermoso libro sugiere:

Seleccionar en la nueva humanidad planetaria aquellos caracteres que permitan su supervivencia, remover el diafragma sutil que separa la mala publicidad mediática de la perfecta exterioridad que se comunica sólo a sí misma —ésa es la tarea política de nuestra generación. Una tarea, nos atrevemos a añadir, que sin duda compromete de manera directa, y por las razones que ya hemos ido insinuando, a la misma esfera de la estética, de la experiencia artística. Una esfera estética, en todo caso, y por su parte, explícitamente politizada— obvio es decirlo.

#

La tensión dialéctica entre lo privado y lo público no ocupa un lugar marginal en el proyecto ilustrado, su discusión es central con respecto a toda la construcción de la visión moderna del mundo. La misma idea de una razón especulativa —lo que con Kant podríamos llamar una idea de la Razón Pura— no es pensable al margen de la disposición de un mecanismo de puesta en lo público, en el escenario del contraste dialógico, de los propios juicios, de las propias opiniones. No es extraño que los intentos contemporáneos de reconstrucción de aquel sujeto trascendental kantiano se resuelvan siempre en la construcción especulativa de un ámbito público de intercambio del pensamiento, de la acción comunicativa. Por ejemplo, en la idea de una razón pública de John Rawls o en la de una Comunidad de Comunicación en Habermas. El mismo carácter sintético de los juicios, y la naturaleza convergente de los procesos de la razón, permitía confiar en que de la confrontación de las opiniones (el kantiano público enunciarse del pensamiento) cabría esperar la obtención de un consenso superador. La confluencia entre el mecanismo cognoscitivo, productor de verdades científicas, teóricas digamos, y el mecanismo de construcción social, política, de la verdad jurídica, de la verdad práctica y moral, era requerido —en ello precisamente se fundaba la presunción de una índole moral del sujeto, fluídamente habitante a la vez de su propio interior autónomo e incondicionado, de su propia *privacidad*, y de la polis, de la ciudad, de lo público—.

Toda la construcción histórica del estado de derecho y la democracia parlamentaria como los instrumentos capaces de garantizar que no se interrumpía ni lesionaba la libertad o autonomía de la voluntad individual por encadenarse al mandato de la ley promulgada por el derecho —si es que éste en efecto hubiera emanado de un proceso de acuerdo en lo público, asistido, potencialmente al menos, por la totalidad de la ciudadanía—, dependía y depende precisamente de esta dialéctica. Podríamos incluso entender que toda la tradición hegeliano-marxista de la izquierda no hizo otra cosa que intentar extraer las consecuencias directas de esta fe ilustrada en el mecanismo de la puesta en público del propio pensamiento como mecanismo de construcción doblemente valiosa de verdad científica y valor moral; toda vez que esa fe habría de necesariamente desembocar en una afirmación del carácter trascendental del espíritu, del carácter público del sujeto de la historia, y consiguientemente en la afirmación de la plena legitimidad de legislar la totalidad del universo de las relaciones políticas y económicas precisa y únicamente desde la consideración del interés común, público —incluso allí donde éste llegara a suponer el rebasamiento o la denegación del privado—.

Evidentemente fue ahí donde la dialéctica privado/público reveló, históricamente hablando, su carácter contradictorio —fue Habermas quien en su análisis de la esfera de la publicidad burguesa puso esta contradicción en evidencia de manera más clara—. Si la de lo público surge en la Ilustración como esfera implícitamente impolítica —e incluso antipolítica, puesto que su misión era preservar la libertad de expresión pública del pensamiento contra el poder político, contra la ingerencia estatal— lo cierto es que su politización progresiva, en los siglos XIX y XX, toma definitivamente cuerpo en un programa orientado precisamente a la construcción histórica de un sujeto colectivo de la Historia, que cuestiona y posterga los propios derechos del individuo, de la privacidad.

La reacción burguesa contra ese proceso evidencia que el carácter impolítico con el que surge la estructura de la publicidad de la esfera pública no era inocente, sino plenamente instrumentada por los intereses de dominación de la clase entonces en ascenso. La despolitización de la esfera de lo público —cuyo modelo originario por cierto no era otro que la tertulia literaria— estaba en realidad presupuesta y requerida desde su nacimiento, y aunque ella diera pie al mecanismo parlamentario e incluso a todo el experimento socialista, su desactivación como estructura politizada resultaba fundamental, movida por un interés bien poco altruista.

Con su producción en efecto no se trataba tanto de garantizar los derechos del libre pensamiento, la libertad de interpretación del mundo o la defensa de la propia idea del bien, como de asegurar la plena autonomía de la voluntad, de la libertad de actuación, en el orden de las relaciones económico-productivas, en la esfera misma del mercado. Que su restricción a ello colapsaba toda posibilidad de eliminación final de la totalidad de las relaciones de dominio del hombre por el hombre estaba claro, toda vez que la presunción de un acceso en igualdad de condiciones a esa libre acción era una falacia evidente, rápidamente desenmascarada por la crítica de la ideología.

La emergencia como tal de una genuina esfera de lo público, políticamente activa, habría entonces de ser rápidamente neutralizada. Ello —mediante procesos que sería aquí imposible intentar reconstruir, pero entre los que la misma mediatización de lo político y la conversión en espectáculo de todo el dominio de la representación no son los menos importantes— se ha cumplido ya plenamente en las sociedades actuales. Es a partir de ello que cobra pleno sentido la afirmación de Habermas: en las sociedades actuales, el dominio de lo público no está dado como tal dominio activo, sino que su construcción es, en todo momento y a cada ocasión, tarea. O la también conocida afirmación de Kluge recordándonos que la producción de una esfera pública es en las sociedades contemporáneas inevitablemente efímera, eficaz sólo por un tiempo muy breve y cada vez un objetivo más seriamente amenazado.

Abandonaré aquí definitivamente esta reflexión acerca de lo público y lo privado en abstracto y la cuestión de su despolitización programada en las sociedades actuales, cuestiones que estoy seguro reaparecerán en el debate, para centrarme a partir de ahora y en exclusiva en la consideración de la suerte de un dispositivo específico, que si no me equivoco tiene que ver con este mismo impulso moderno de producción de un dominio de lo público y su crisis actual con la misma desactivación de lo público como esfera políticamente activa en las sociedades actuales. Me refiero, como es obvio, al dispositivo museístico, y en particular al museo de arte contemporáneo.

Puesto que ello es bien conocido, no me extenderé en plantear una genealogía moderna del museo que lo relacione con el propio proyecto ilustrado. Para lo que aquí nos interesa, me limitaré a sugerir que obviamente la aparición histórica del museo en el contexto del proyecto ilustrado tiene que ver con esa vocación ecuménica característica que aspira a establecer una definición genérica y universalizada de la misma condición humana. En términos generales cabe en primer lugar decir que el museo depende de una concepción enciclopédica —clasificable, archivística, como Foucault ha mostrado— del saber, del conocimiento. Si hacemos referencia a dos tipos de museos específicos —el antropológico y el de arte— encontraremos que este dispositivo emergido para inventariar y repertorizar los saberes (y hacer pensable su sumatorio abstracto) tiene además una segunda misión todavía más importante: referirlos a la propia historia del hombre como productor del mundo e inventar a éste mismo como trascendental universal, como humanidad, como especie que se afirma más allá de toda particularidad —es en ese sentido que Foucault decía que el hombre era un invento reciente—.

Ya hemos sugerido hasta que punto el efecto primordial de la experiencia estética es el del reconocimiento mutuo en un orden de gregariedad —el reconocimiento en el compartir un imaginario no sólo individual, privado, sino universal, común a todos los hombres—. De ahí que el museo —si se quiere como broche o eslabón final de una sucesión de construcciones del espacio público que empieza en

el teatro y sigue en el jardín barroco y en la fiesta cortesana, y termina en la exposición universal o el parque temático contemporáneo— de ahí, digo, que el museo resulte el episodio más refinado y con mayor potencial para esta producción no sólo de lo público como espacio, como topos, sino también de lo público como lugar del mutuo reconocimiento en la identidad compartida, justamente en el presunto compartirse universal de la experiencia estética. El objetivo del museo es la producción del sujeto universal, colectivo, la producción misma de lo público, de la propia "condición humana" como universal y predicable de todo sujeto de conocimiento y experiencia.

Si esa condición humana fuera pensable como tal, en efecto y definitivamente, el museo sería su casa en la tierra. No el gobierno o el Estado, no el parlamento de las naciones o la declaración universal de los derechos del hombre: donde la totalidad de los hombres se llamarían a mutuo reconocimiento de una identidad universal compartida sería justamente en el territorio del museo. Y para ser más precisos, en el museo de arte, por recibir él el encargo de inventariar el repertorio de las formas capaces de reclamar el reconocimiento complacido —la fruición catárticamente compartida de la especie toda; el inventario de los objetos de gusto capaces de espontáneamente obtener el consenso universal de los espíritus. A un ilustrado le cabría concebir que la norma del juicio deductivo matemático no necesariamente lo obtendría o que la afirmación de la autonomía de la voluntad tampoco, pero siempre estaría convencido de que la escucha de una sinfonía o la contemplación de la Gioconda lo obtendría de modo espontáneo y sin duda. En ella, en el territorio de la experiencia estética —y de ahí la importancia de su educación para el proyecto moderno—, el ilustrado encontraba ese factor de hermandad última, de mutuo reconocimiento definitivo; de ahí que su topologización pública resultara fundamental. No hay, podríamos decir cargando las tintas, experiencia estética privada. Sólo en tanto se diera en lo público cobraría tal experiencia estética sentido. No es, por tanto, que el museo responda al proceso de democratización de las sociedades contemporáneas. Es que ese proceso - entendido en términos rigurosamente modernosproyecta justamente sobre el museo el encargo de producir el dispositivo de escenificación histórica, en el dominio público, de ese imaginario universal que haría creíble la presuposición de existencia de la humanidad —del universal hombre— como tal.

#

La definición de un ámbito de comunicación auténtica, directa y no mediada, para la totalidad de los seres humanos, para el universal hombre, habría sido entonces el objetivo último del museo, cuya responsabilidad no es otra que dar soporte, en el orden de la representación, a la fantasmagoría de una res-pública, de un dominio de la interacción pública entre los espíritus, universal y no mediada. La significación e importancia extra-artística del dispositivo está entonces a la vista: es él el que recibe el encargo de hacer pensable el sueño de una comunicación directa y universal entre los sujetos de conocimiento, dando en él fundamento no sólo a la forma de organización social y política que históricamente emerge en ese momento —el Estado de Derecho apoyado en la democracia parlamentaria, lo que podemos llamar la forma republicana como tal—, sino también una conceptualización específica del instrumento de legitimación genérico de los discursos y enunciados de saber, la razón misma, y ello tanto para los dominios puramente especulativo-científicos como para la misma esfera de los comportamientos prácticos, para la esfera de la moral y la ética.

No es necesario decir que ese es justamente el primer nivel en el que cabe hablar del fracaso del museo como tal. El sueño universalista de una comunidad global de los espíritus se revela un sueño inconsistente, cuando no un sueño interesado de dominación: el sueño etnocéntrico — y logocéntrico — de un modelo cultural hegemónico. La fantasmagoría universalista —prendida en el museo como en la feria universal— choca con la evidencia de la dispersión de los imaginarios, de las particularidades diferenciales de lo cultural, con la multiplicación de las formas del ordenamiento simbólico. Y el sueño

de un repertorio unificado, espontáneamente reconocible como patrimonio unánime del universal hombre, capaz de apuntalar un orden en lo público de consenso unificado, sirve por entero a los intereses de dominación de una conceptualización específica del sujeto —racial, sexista y culturalmente orientado— en sus pretensiones de ser reconocida como modelo universal.

Frente a esa topología universalista y unificadora que alienta la conceptualización moderna, ilustrada del museo, el contemporáneo afloramiento frente a la evidencia de la dispersión de la diferencia cultural reclama, al contrario, un sistema fragmentarizado y disperso de heterotopías, de escenarios multiplicados en una red ajerárquica de representaciones de la diferencia, de lugares para la disposición de imaginarios multiplicados. Lo que se soñaba bajo la perspectiva de la convergencia enciclopédica en un sueño de encuentro ecuménico se dispersa ahora en un sistema satelizado y ex-céntrico de lugares otros, de *platós*, en los que comparecen de forma efímera y estratégica las puntuales emergencias de un imaginario desregulado, estallado en el rizoma contemporáneo de la multiplicación de las diferencias que, más que a la enciclopedia ilustrada, se parece ahora a aquél catálogo delirante y febril que Bouvard y Pecuchet comenzarían a elaborar, y que nada ni nadie podría ya nunca culminar.

#

La fantasía de una comunicación universal y auténtica entre los espíritus, que alienta la aparición moderna del museo, fracasa a un segundo nivel: aquél para el que ese sueño de inmediación y autenticidad colapsa en la emergencia irreversible de las industrias culturales, que irrevocablemente absorben la institución museística a su seno. La fantasía de un orden de las relaciones de comunicación entre sujetos, no sometido a su reducción cosificada bajo la prefiguración de la forma de la mercancía, se desvanece, restando únicamente la evidencia de su integración como engranaje en el seno de un sistema del arte exhaustivamente organizado bajo el mandato

regulador del tejido económico-productivo. En vez de constituirse en el instrumento eficaz para asegurar una recepción universal de la experiencia estética, no reservada a una clase privilegiada de los sujetos de conocimiento, el museo se transfigura en eficiente operador integrado, en un sistema del arte exhaustivamente organizado en los términos de la industria cultural.

Se cumple de esa forma una reducción de las dos vías —coleccionismo público; coleccionismo privado— que instrumentan la distribución social del conocimiento artístico bajo una prefiguración común: la de la reducción de la obra de arte a su forma mercancía. El museo fracasa así también como dispositivo garante de un acceso público y no restingido al patrimonio del valor estético, convirtiéndose en un mero aparato efectivo para la plena instrumentación del interés comunicativo por la industria cultural, su supeditación a la regulación por el mercado. En esas condiciones, los sueños de universalización de la experiencia estética —en lo que habrían de apuntar a una extinción del existir separado de lo artístico como tal, provectándose por tanto de modo aporético en la emergencia histórica de un dominio autónomo de la Institución-Arte— se desvanecen. A su rebufo no aparece sino una desasosegante relación de tensión autonegadora mantenida, resuelta en el agonismo de una histéresis crítica —que obliga a jugar el incómodo papel del agente doble, para utilizar la expresión que Hans Haacke hizo célebre— cuando no en la actualmente entronizada falsa conciencia cínica, tristemente adoptada por una gran mayoría de los artistas —para no hablar del resto de los agentes sociales implicados en la escena—.

#

Se trataría entonces, me parece, de proceder con urgencia a un desmantelamiento sistemático de la misma idea moderna de museo, mostrando lo inevitable de su fracaso en cuanto ideal regulador, para a partir de ello desenmascarar su funcionamiento efectivo como puro mecanismo legitimador del estado de cosas existente, un estado de cosas caracterizado por la plena absorción del sistema del arte por la industria cultural en su contemporánea forma espectáculo. Me atrevería a decir que ese desmantelamiento desenmascarador —y la producción estratégica de dispositivos alternativos de afloramiento de un dominio público no despotenciado políticamente— ha sido, en muy buena medida, uno de los más constantes *leitmotivs* de las prácticas artísticas críticas de la segunda mitad de siglo —lo cierto es que algunas de las lecturas críticas que con mayor fortuna están empezando recientemente a revisar su historia apuntan en esta dirección—. No soy historiador, ni tengo vocación alguna de parecerlo, así que no es en modo alguno mi intención reconstruir aquí esa pequeña historia crítica.

Por lo que a mi se refiere, mi única intención ahora es catalogar, muy brevemente y para terminar, alguna de las direcciones en que esa producción experimental del (no)museo ha sido abordada, desde el terreno de las mismas prácticas artísticas, y si acaso especular por un momento, para terminar en ello, con una consideración de los potenciales de futuro que a esas estrategias de resistencia contra o post-museísticas pueden hoy reconocérseles.

#

La primera es una línea de global cuestionamiento de la misma autonomía del arte —y quizás toda la órbita del conceptualismo esté marcada por ese objetivo, que es un objetivo de autorreflexión crítica, de autonegación—. Podríamos ejemplificar de manera paradigmática esta línea estratégica en el concepto ampliado de arte y la idea de escultura social de Beuys. Se trata aquí de plantear una crítica frontal al mismo existir separado de la Institución-Arte, operando en una dirección de extinción global de los dispositivos sobre los que se estructura su misma historicidad efectiva. Así se trataría de poner en suspenso la regulación por la forma mercancía de la obra de arte; al respecto no son espurios todos los procesos de desmaterialización de ésta, todas las referencias al proceso, al trabajo con el propio cuerpo y la acción, a la intervención en el paisaje o el espacio de la vida cotidiana ..., en

definitiva, todos los procesos que plantean una alternativa al condicionamiento de objeto —siempre sometido a su alienación por el poder transfigurador de la mercancía—. Simultáneamente, se trata de poner en suspenso la organización social de la división del trabajo, eliminando —cuando menos en lo que a la experiencia estética se refiere— la diferencia entre productor y consumidor, entre artista y hombre común. La declaración beuysiana de "todo hombre es artista" vuelve a aparecérsenos paradigmática, siendo el objetivo último la reapropiación integral de sus potenciales de experiencia por parte del sujeto de conocimiento. Por último, y como tercer nivel de este horizonte de extinciones figuradas que comprometen el cuestionamiento frontal de la autonomía del arte, el de su propia institución pública en tanto que cristalizada en aparato de estado. La defensa beuysiana de una democracia directa vuelve sin duda a aparecerse como el mejor ejemplo de este planteamiento. Tan obvio es que este triple juego cuestiona en profundidad la existencia de la propia institución museística como que la respuesta de ésta no puede ser otra que la transformación efectiva de sus estructuras para dar en ella cabida y absorber todo aquello que tan frontalmente la cuestiona —obteniendo a cambio una legitimidad aumentada y, a la vez, neutralizando el valor de resistencia específica que todo ello conllevaba—.

#

La segunda línea de actuaciones —y creo necesario disculparme por recurrir a fórmulas que en su voluntad de clarificación casi pedagógica es seguro que incurrirán en constante simplificación— se dispone bajo una perspectiva más oblicua y estratégica. No dándose tanto como misión la negación y el cuestionamiento frontal de la misma existencia autónoma de la Institución-Arte, cuanto una intervención estratégica en ella, buscando la generación específica de dispositivos alternativos de producción de esa esfera pública, en los márgenes, fisuras y periferias de la propia industria cultural, dándose por objetivo la apertura y producción de territorios, de dominios

o dispositivos, en los que hacer imaginables procesos discursivos autónomos de comunicación directa, auténtica y no mediada. Sin duda, todo el desarrollo de dispositivos mediales —todo lo que se ha llamado media.art— participa de este propósito. La generación de dispositivos independientes de distribución del conocimiento artístico —desde el espacio alternativo o el trabajo en el espacio público, social o urbano, hasta la web independiente, pasando por el propio trabajo en el entorno crítico de la revista o en la misma producción media.artística estrictamente concebida y desarrollada como tal—, esa generación de dispositivos se plantea aquí como objetivo operativo inmediato de generación de modos de exposición y distribución social del conocimiento artístico definitivamente post-museales, para los que el entorno espacializado del museo como topos, como lugar organizador de la recepción social de las prácticas comunicativas, carece de atributos definitivamente tentadores.

Las transformaciones a las que aquí el museo es convocado poco menos que rozan sus límites. Muy en concreto por una razón casi estructural que afecta al modo mismo de ser de los objetos cuya recepción pública le corresponde administrar; toda vez que la naturaleza específicamente medial —y por tanto deslocalizada— de dichos objetos y su carácter cada vez menos sustanciado en una referencia material inmediata, requeridora de un dispositivo espacializado de organización de la recepción pública, es una realidad histórica cada vez más indiscutible. Que a partir de ello al museo no le queda otro remedio que reestructurar sus dispositivos de recepción pública y los modos de contemplación que sea capaz de articular, parece una evidencia. Como lo es que cada vez se verá más impelido a estructurarse como dispositivo multimedial de comunicación social, y menos como contenedor espacializado de objetos estáticos, como mero repertorizador del inventario presuntamente estabilizado del valor estético. Cada vez más, en definitiva, y sin duda ese es el futuro del museo, como sistema o constelación diseminada de dispositivos deterritorializados operando a favor no del asentamiento y la estabilización de un genérico universalista del valor estético, sino al contrario a favor

de la multiplicación exponencial de los imaginarios colectivos y las escenas de su encuentro activado en el dominio de lo público.

#

Creo que estos son algunos de los desafíos que al museo le cumple en nuestros días afrontar. Para lograr hacerlo —resistiendo tanto a la presión que lo atrae al seno de las industrias del entretenimiento como a la instrumentación política que proyecta en él un interés exclusivamente legitimador de su propia actuación— no creo que disponga de otro instrumento que el mismo que le dio nacimiento. Su capacidad de generar como activa una esfera pública — de encuentro activo entre ciudadanos, entre sujetos de conocimiento y voluntad reunidos para discutir y libremente decidir sobre la conducción común de los asuntos que les conciernen, reunidos para, en última instancia, producirse y reconocerse en su diferencia recíproca como genuina comunidad —como tal vez esa, anunciada por Agamben, "comunidad que viene" ---. Acaso deba el museo en ello, de cualquier forma, aplicarse mucho, pues vienen tiempos y posibilidades tecnológicas que muy previsiblemente le rebasen en sus capacidades —sobre todo por lo mucho que rebajan los requerimientos infraestructurales necesarios para cumplir tales funciones—. Si ello es así, puede que en efecto y muy pronto, el museo habite en tiempo prestado, y nuevos dispositivos neomediales de distribución social de la experiencia estética comiencen a rebasar su hegemonía contemporánea.

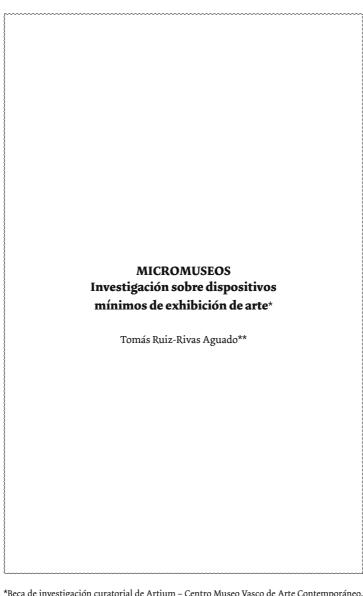
#

Sea ello así o no, creo que las radicales transformaciones que en el ámbito de lo visual están teniendo lugar en las sociedades contemporáneas señalan un doble reto. Para los gestores públicos responsables de estas instituciones, el de actuar con presteza y visión histórica frente a lo crucial de las transformaciones en curso. Y, para cada uno de nosotros, el de comprometer nuestro trabajo para lograr que

el sentido de esas transformaciones no se resuelva en mera absorción de las prácticas artísticas por las industrias del entretenimiento, y sirva en cambio y todavía —cuando menos tentativamente— a los intereses de generación de plataformas de comunicación directa y no mediada, al desmantelamiento de la representación como instrumentadora de toda nuestra relación con los mundos de vida, a la construcción efectiva de nuevas formas de comunidad que, sin confundirse con la forma expropiada que ellas adoptan en lo mediático, permitan el encuentro y el diálogo libre y participativo en un dominio de lo público no neutralizado.

Una responsabilidad que, sin duda, es de alcance político, y que es forzoso asumir, dejando atrás el clima de decepción anticipada que delega toda la responsabilidad de la historia, after the facts, en las ciegas manos de los procesos que rigen los sitemas sociales (lo que en última instancia significa abandonarlos al mejor interés e las industrias). Cualquier cosa que las prácticas visuales lleguen a ser, nuestra responsabilidad es intervenir para conducir sus procesos de transformación conforme a objetivos éticos, sociales y políticos libre, voluntaria y racionalmente definidos y asumidos.

Es mucho lo que está en juego. No sólo el futuro de las propias prácticas de la comunicación visual, sino también —y reconociendo la tremenda incidencia de éstas en el mundo contemporáneo, su capacidad casi absoluta de condicionar los mundos de vida actuales— el de la totalidad con la que ellas se relacionan, en la que ellas se inscriben. Como quiera que sea, y sea cual sea la posición que particularmente adoptemos frente a ello, ésa —y es muy grande— es ahora, en efecto y definitivamente, nuestra absoluta y propia responsabilidad como artífices de un tiempo que ahora, ya, si no me equivoco, ha comenzado.



^{*}Beca de investigación curatorial de Artium – Centro Museo Vasco de Arte Contemporáneo, convocatoria 2006.

^{**} Madrid, 1962. Director y creador del Ojo Atómico-antimuseo de arte contemporáneo. Curador independiente y artista visual. Su especialidad en este ámbito es la crítica institucional y la experimentación sobre los sistemas de distribución y exhibición de arte.

Institutional critique is, after all, not primarily about the intentionalities and identities of subjects, but rather about the politics and inscriptions of institutions (and thus how subjects are always already threaded through specific and specifiable institutional spaces) ...

One can see institucional critique not as a historical period and/or genre within art history ... but rather as an analytical tool, a method of spatial and political criticism and articulation... (Sheik 143)

The relationship between art and its institutions is an unsteady one. Sometimes it generates arguments and critique, and sometines it forms alliance against the expectations brought to an art institution from outside ... The question is, how do art institutios deal with these expectations, how do they develop room for manoeuvre,

I. Crítica Institucional

La crítica institucional es ya una disciplina autónoma dentro de las muchas que constituyen la actual teoría del arte. La eclosión, a partir de los años 50, de nuevas prácticas artísticas, caracterizadas por la disolución de valores antaño tan firmes como la autoría o la finitud del objeto artístico, por su necesidad de desbordar los marcos expositivos existentes, y, posteriormente, por la incorporación de las nuevas tecnologías, ponen de manifiesto las limitaciones del aparato moderno de distribución del arte.



Esquema de la distribución del arte en la modernidad, con una separación clara de lo público y lo privado, y con sus respectivas formas de consumo, como valor de uso y valor de cambio.

El festival Fluxus de Wiesbaden en 1962; la exposición *Primary Structures*, en el Jewish Museum de Nueva York, en 1966, que se suele considerar el punto de partida del *minimal*; o la muestra *January 5-3*1, 1969, organizada por Seth Siegelaub en una oficina vacía en Nueva York, en la misma fecha que indica el título, y primera colectiva de arte conceptual, son los hitos que señalan un cambio consumado en la manera de entender el arte, al artista y el objeto artístico, que va a desmaterializarse, va a pasar de ser un objeto cerrado, elaborado y acabado en el estudio, para redefinirse como proceso abierto, vinculado a contextos físicos y/o sociales concretos.

Pero es en los años 70, tras una década particularmente intensa en innovaciones artísticas y convulsiones sociales, cuando la crisis del museo adquiere un carácter ideológico: los nuevos sujetos políticos subalternos, que han tomado forma a lo largo del siglo XX, en especial en los Estados Unidos, van a denunciar la naturaleza represora y excluyente de las instituciones culturales burguesas.

Son las feministas y los activistas afroamericanos los que ponen en evidencia que el museo, pese a su pretendida universalidad, es en realidad una institución burguesa, creada por y para un sujeto histórico masculino, de raza blanca, propietario, y que se reconoce a sí mismo, precisamente, en la llamada alta cultura. and how do they relate their work to the political contexts they are confronted with and thus also to the activities of other institutions? (Möntmann 8)

Lo que Duchamp, por encima de todo, pretendía demostrar con sus readymades es que la categoría de arte es enteramente arbitraria y contingente; una función del discurso v no una revelación. Frente a otras concepciones del objeto artístico como inherente y autónomamente dotado de sentido, trascendencia o belleza, Duchamp afirmaba que la identidad, el significado y el valor del arte están activa y dinámicamente construidos.

(Solomon-Godeau 76)

	SACRAL ART	COURTLY ART	BOURGEOIS ART
Purpose or function	Cult object	Representation object	Portrayal of boureois selfunderstanding
Production	Collective craft	Production	Individual
Reseption	Collective (sacral)	Reseption	Individual

(Bürger)

... Cuando conocemos las cosas, no las conocemos en sí, esto es, en toda su objetividad. Conocemos sus relaciones. Y estas relaciones, que son tanto internas como externas, se centran en otro hecho decisivo: el arte es uno de los procesos o fenómenos socioculturales que, como tal, consta de tres actividades básicas en mutua dependencia.



(Acha 13)

La publicidad burguesa puede captarse ante todo como la esfera en la que las personas privadas se reúnen en calidad de público... Carece de paradigma -propia e históricamente - el medio de que se valió esa concertación: el raciocinio. (Habermas 65)

El arte, descargado de sus funciones publicitariorepresentativas, se Paralelamente las investigaciones estéticas de teóricos marxistas han permitido llegar a una visión sistémica del arte contemporáneo. Si desde el siglo XVIII la creación artística se ha identificado sobre todo con un acto subjetivo individual, a partir de los 70 un número creciente de teóricos la van a entender como un proceso social de trabajo, en el que hay, como en cualquier otro, un momento de producción, otro de distribución y otro de consumo, de tal manera que no es posible pensar en ella si falta alguno de los tres, pues forman un todo indisoluble.

El arte es por tanto un sistema donde los diferentes agentes tiene su lugar y su función, y que a su vez está conectado a través de diferentes articulaciones con otros sistema productivos de la sociedad, y comparte el sistema de producción capitalista común a todos ellos. Esto quiere decir que la institución museal no es un mero contenedor de la actividad creativa de determinados individuos, seleccionada a partir de criterios supuestamente científicos, sino un complejo instrumento de imposición política, que opera a diferentes niveles simbólicos y materiales. El museo, junto con la galería, las escuelas o facultades de arte y la crítica, participa en el aparato de distribución del arte condicionando tanto la producción, desde los soportes a los contenidos, como las formas de consumo. Y lo que es más importante a efectos de este estudio: el público.

La institución museal es una de las muchas que contribuyen a formar una esfera pública, donde la nueva clase hegemónica, la burguesía, desarrolla su auto-representación y sus modelos de participación en lo público. Habermas, en Historia y Crítica de la Opinión Pública, analiza el fenómeno, que abarca multitud de campos, desde la política hasta la gastronomía. Lo específico de la esfera pública burguesa es el uso de la razón en los debates sobre los asuntos públicos. En eso se basa su supuesta universalidad, y es al tiempo el punto de partida para la aparición del conocedor, el crítico, cuyos conocimientos especializados le permiten publicar sus opiniones sobre el tema correspondiente. La disolución de la esfera pública burguesa va a poner en cuestión el modelo democrático liberal, y con él todas sus instituciones.

El conocimiento del arte ya no va a centrarse por tanto en el objeto, sino en todo el sistema, y la crítica institucional adquiere el rango, como decíamos al principio, de disciplina autónoma.

convierte en objeto de libre elección y de inclinaciones cambiantes. El gusto se manifiesta en los juicios - libres ya de trabas para entrar en competición unos con otros- de los profanos: porque en el público, todo el mundo puede aducir competencia. (Habermas 77)

By means of these transformations, the public sphere has become more an arena for advertising than a setting for rational critical debate. (Calhoun 26)

The early bourgeois public sphere were composed of narrow segments of the european population, mainly educated, propiertied men, and they conducted a discourse not only exclusive of the others, but prejudicial to the interest of these excluded. (Calhoun 3)

The museum contributed to the selfrepresentation of and selfauthorization of the new bourgeois subject of reason. More accurately, this subject, this 'fictions indentity' of property owner and human being pure and simple, was itself an interlinked process of selfrepresentation and selfauthorization. That is, it was intimately bound to its cultural selfrepresentation as a public. (Sheik 145)

Sometimes in the shift between the 1960's and the 70's, to a certain extent but not by means

II. Museo

Desde esta perspectiva no podremos hacer ninguna aproximación crítica ni a la creación ni al objeto artístico sin tener simultáneamente un entendimiento profundo del sistema político-económico donde estos se dan, y en particular de las instituciones que articulan su distribución.

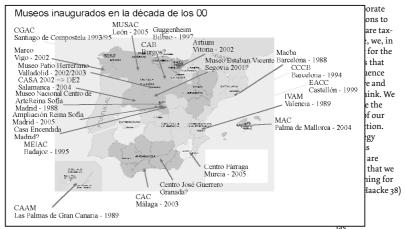
De forma genérica vamos a llamar MUSEO a las instituciones públicas que ofrecen arte para su consumo como valor de uso, y se inscriben en el ámbito de lo público, aunque puedan ser fundaciones privadas. En este rubro deben caber pues los museos, centros de arte, espacios de base asociativa, como los *kunstvereine*, fundaciones, bienales y muestras no comerciales en general. Y llamaremos GALERÍA a todo el circuito de compra venta de obras de arte, donde son mercancía en el sentido clásico del término, y se consideran por su valor de cambio. La galería está inscrita en el ámbito de lo privado, y bajo el mismo rubro englobaremos a las galerías propiamente dichas, las casas de subastas, a los marchantes, las ferias, y de forma más vaga a todos los negocios editoriales y de *merchandising* relacionados con el arte contemporáneo.

Por supuesto, es muy equívoco intentar un análisis del museo aislado de la galería, puesto que son dos realidades complementarias, parte del mismo sistema de distribución, y que seguramente no se mantendrían en pie el uno sin la otra y viceversa. Más allá de las conexiones turbias que pueda haber entre la administración pública y el negocio privado, el doble canal de distribución del arte es una de sus señas de identidad en la modernidad, y de la tensión entre ambas caras de la moneda proviene tanto la legitimación del trabajo artístico como bien común, con una dimensión histórica, como su horizonte financiero, al parecer ilimitado.

La institución artística ha tenido además una historia diferente dentro de los países occidentales y adquiere valores todavía más dispares en los países no occidentales, donde hay que entenderla a la luz de los diversos sujetos postcoloniales, las relaciones culturales entre centros y periferias, las propias tradiciones artísticas e institucionales, y por supuesto las particularidades que afectan a la construcción de la modernidad en cada caso.

Estos matices se pueden ejemplificar muy bien con el caso español, donde una modernidad repetidas veces frustrada, desde la Contrarreforma hasta la dictadura franquista, ha dado lugar a un universo institucional —nos referimos al arte contemporáneo— que sólo puede calificarse de enloquecido. Desde la inauguración de los primeros centros-museos a finales de los 80 ha habido una carrera cada vez más acelerada en la que el centro de arte ha acabado por operar como un ícono reafirmador de la modernidad tan tardía y malamente alcanzada. No es casual que uno de los museos más emblemáticos de los últimos años, el MUSAC, se inaugurase resaltando el carácter de obra de arte del edificio, y con un programa inspirado en el que Alfred H. Barr proclamó para el MOMA a finales de los años 20.

only as a result of May 68, a new way of conceiving the political emerges, and in its wake the notion of the institution in all of its senses undergoes profound mutations.The genealogical work of Foucault, begun in the early 70's, can in many ways be seen as a paradigm case for this shift: the asylum, the hospital, the school, the army, all those institutional bodies that had formed the disciplinary matrix of modern society, were now analyzed as mechanism of discipline rather than as bearers of rationality. and the kind of subjectivities they produce appeared as a mode of subjection ... that ensure the reproduction of the dominant mode of production. (Wallenstein 114)



instituciones
y políticas
culturales han
ido sustituyendo
de manera
progresiva los
discursos de

un mapa de los centros y museos de arte contemporáneo inaugurados en Españída, tras la muerte de Franco. En rojo los de los 80, amarillo los 90 y azul los de los 80, amarillo los 90 y azul los de los 80, amarillo los 90 y azul los de los 80, amarillo los 90 y azul los de como 2000. El mapa ha quedado obsoleto; habría que sumar casi 10 más de esta esta de casa de como 2000.

como generador de efectos beneficiosos a través de la mera exhibición, por un nuevo discurso basado en la asimilación de la experiencia cultural a los procesos de consumo. En contra de la concepción homogeneizadora y abstracta del espectador propia del arte moderno y sus

Pero para los objetivos de este estudio no es tan relevante el contexto institucional español, aunque sea determinante a la hora de materializar proyectos, como las transformaciones que el sistema artístico ha sufrido en los últimos años, como consecuencia de las transformaciones del capitalismo, y la subsiguiente crisis del museo, tal como venimos conociéndolo desde hace ya tres siglos.

La transformación del capitalismo fordista, basado en la producción industrial y donde la mercancía era un objeto físico, al llamado capitalismo postfordista, donde la mercancía es el signo, y todas las capacidades creativas y comunicativas del trabajador han sido absorbidas por los procesos productivos, pone en cuestión la autonomía del pensamiento y la creatividad sobre la que se basó la cultura y el arte de la modernidad.

La esfera pública burguesa, pretendidamente universal y unitaria, ha desaparecido al ponerse en evidencia su carácter excluyente y la ideología encubierta en esa supuesta universalidad. El museo, como uno de los símbolos privilegiados de esa esfera pública, la institución emancipadora y educativa de la Ilustración, como un lugar de acceso público a las bondades de la alta cultura, ha dejado de ser creíble, y al hilo de las reflexiones de Foucault sobre la disciplina y la biopolítica aparece ahora como parte del aparato represivo del Estado.

Como esta argumentación es conocida, no considero necesario extenderme más sobre el tema, ni profundizar en el razonamiento. Las limitaciones y las contradicciones del museo, que son la razón de ser de proyectos como el de los Micromuseos, no deben entenderse en términos físicos u operativos, aunque las primeras experiencias críticas fuesen en este sentido, sino en términos políticos. Es en la articulación del triángulo producción-distribución-consumo donde nuestra propuesta debe incidir para replantear el público —en seguida hablaremos de esto —, las formas de consumo, las estructuras de producción de significado y las prácticas sociales correspondientes.

... instituciones, el nuevo discurso de la industria cultural, que identifica público y consumo, tiende a reconocer las diferencias, aunque lo hace según los criterios del marketing y da lugar a políticas culturales de signo populista. ... Esta política cultural sigue el patrón del consumo televisivo y tiene por tanto sus mismas consecuencias: una progresiva banalización y empobrecimiento de la experiencia, en la cual la dimensión crítica v emancipatoria de la experiencia cultural es eliminada a favor de una falsa participación. (Ribalta)

We are working ... from the political economy structured around the merchandise once analysed by Marx, to a political economy of the sign, where exchange value has finally absorbed use value, wich in the next step makes it possible for use value to be recreated as a myth. (Wallenstein 117)

The artist as an overspecialized aesthetic object maker has been anachronistic for a long time already. What they provide now, rather than produce, are aesthetic, often 'critical-aesthetic', services. (Kwon ctd. en Wallenstein 119)

Las llamadas relaciones de distribución responden, pues, a las formas históricamente determinadas y específicamente sociales del proceso de producción, de las que brotan ... cada forma de distribución desaparece al desaparecer la forma determinada de producción a la que corresponde. (Marx ctd. en Acha)

III. Público

A partir de los años 90, y en parte debido al impacto que causó la traducción de *Strukturwandel der Offentlichkeit* de Habermas al inglés, y del congreso organizado por Craig Calhoun con motivo del lanzamiento del libro en Estados Unidos, la noción de público va a adquirir una posición central en el pensamiento artístico más avanzado.

Si unas décadas antes sujetos políticos como la mujer y el afroamericano, y poco después el postcolonial, desbordaron las viejas categorías marxistas de clases sociales, en los 90 la globalización, la desintegración de la izquierda histórica y la transformación del capitalismo industrial en un capitalismo del conocimiento, como hemos comentado antes, exigen de nuevo una revisión profunda de las formas de organización social, que por primera vez atraviesan de manera efectiva todo tipo de marcos, sean sociales, culturales, nacionales, étnicos, religiosos o lingüísticos.

El público aparece en este contexto como una forma social elusiva y reflexiva que se origina en torno a un discurso. Es decir, una forma social inestable y efímera, pero con conciencia de sí misma. El estudio de los medios de comunicación y prácticas espaciales de colectivos gays en la América de los 70 le sirve a Michael Warner para profundizar en la noción política de público, y derivar de ella otra muy interesante: la de contra-público (counterpublic). Es decir, el público de discursos subalternos, que se reconoce a sí mismo por oposición al público, el mayoritario, el average social, y tiene conciencia de su posición subalterna en tanto y sólo en tanto que público de un discurso específico.

El público, salta a al vista, tiene mucho que ver con el consumidor. Como consumidores formamos también comunidades elusivas que adquieren su sentido en torno a un producto o marca. La ciencia del *marketing* posiblemente haya ido en esto mucho más deprisa que la teoría crítica, y dispone de herramientas muy precisas para segmentar la sociedad de acuerdo con los hábitos de consumo. La diferencia entre

The institution is not only the meeting place for art and its public, but also always already at the intrersection between art and politics, art and economics, art and society. It is, in an expanded sense, the place where political representation and the politics of representtion meet, merge and mutate, not to mention clash. (Sheik 144)

... el público no existe como una entidad predefinida a la cual hay que atraer y manipular sino que el público se constituye de formas abiertas e imprevisibles, en el propio proceso de construcción de los discursos, a través de sus diversos modos de circulación (Ribalta)

A public is a space of discourse organized by nothing there than discourse itself. It is autotoelic; it exist only as the end for wich books are published,

shows broadcast, web sites posted, opinions produced. It exist by virtue of being addressed. (Warner 63)

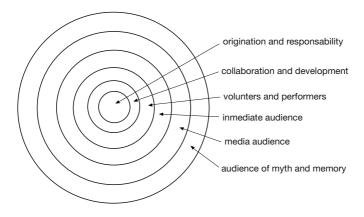
Contemporary critics ... have begun desconstructing the audience, most often along the specific identity lines of gender, race, and, less often, class. But the relationship of the audience to the work process is not clearly articulated. Of interest is not simply the makeup or identity of the audience but to what degree audience participation forms and informs the work - how it functions as integral to the work structure. (Lacy 178)

It follows that audiences should be eliminated entirely. All the elements – people, space, the particular materials and character of the environment, time – can in this way be integrated. (Kaprow 102)

marca y discurso, en el tipo de experiencia que proporcionan, será la que pueda haber entre audiencia y público.

La importancia del público, siguiendo con las teorías de Nancy Fraser o de Warner, podemos situarla en tres factores: que se forma en torno a un discurso, que es autoconsciente y que puede ser antagonista. Independientemente de si el antagonismo puede ser cooptado por el *marketing*, como ha ocurrido con muchas subculturas jóvenes, lo que supone esta noción de público es una regeneración de la vieja idea de esfera pública descrita por Habermas. Pero a partir de ahora no hablaremos más de una sola esfera pública, de una esfera unitaria, sino de múltiples esferas públicas. La noción misma de democracia se transforma desde este punto de vista, ya que la universalidad de la razón y la posibilidad de un contrato social único quedan en entredicho.

Para la institución cultural este es un problema de dimensiones inconmensurables, porque está construida desde la premisa ilustrada de la universalidad, y bondad, de las artes. Si esta universalidad ya no es creíble, ya que se mantenía sólo a costa de la exclusión como público de la mayor parte de los individuos, ¿cómo afronta el museo su relación con un complejo universo de públicos y contra-públicos potenciales?



Esquema de Suzanne Lacy que propone una articulación del proceso creativo y el público (23)

One of the most striking features of publics, in the modern public sphere, is that they can in some contexts acquire agency ... it is possible sometimes to attribute agency to the virtual corporate entity created by the entire of circulation. Public act historically ... It's difficult to imagine the modern world without the ability to attribute agency to publics, though doing so is an extraordinary fiction.

(Warner 122-123)

... members of subordinated social groups women, workers, people of color, and gays and lesbians - have repeatedly found it advantageous to constitute alternative publics. I propose to call these subaltern counterpublics in order to signal that they are parallel discursive arenas where members of subordinated social groups invent and circulate counterdiscourses to formulate oppositional interpretations of their identities, interests and needs. (Fraser)

A counterpublic maintains at the same level, conscious or not, awareness of its subordinate status. The cultural horizon against wich it marks itself off is not just a general or wider public, but a dominant one ... The discourse that constitutes it is not merely a different or alternative idiom but one that in other contexts would be regarded with hostility... (Warner 119)

What exist in the space between the words public and art is an unknow relationship between artist and audience, a relationship that may itself become artwork. (Lacy 20)

Durante los 90 ha habido una tendencia creciente, y regresiva, a asimilar público y consumidor, y a manejar datos de audiencia en el sentido que les dan los medios de comunicación. El museo se integra en la industria del entretenimiento y desarrolla estrategias de captación de audiencias. El Guggenheim es un buen ejemplo de este comportamiento. La antigua noción de esfera pública se ve substituida por la de *target*, aunque todavía se trate de un *target* generalista apenas segmentado. Sí se mantienen en cambio muchas de las exclusiones propias de la institución burguesa. Este tratamiento del público como audiencia desvirtúa la naturaleza de la institución cultural y la aleja de aquello que debería ser su objetivo principal, su propia esencia: la emancipación del individuo. En términos más actuales y más realistas, la construcción de la democracia.

Por el contrario las instituciones de carácter más progresista, y aquí podemos incluir tanto museos como centros de arte, escuelas, bienales o asociaciones, han buscado vías para lo que en España se conoce como "formación de públicos". La expresión, tal como es usada por las administraciones públicas, no deja de tener ambigüedad porque se puede entender fácilmente como "ampliación de audiencia". Pero en el contexto de este estudio la vamos a llevar al sentido más positivo posible: elaboración de discursos que faciliten la formación de (contra-)públicos. Más adelante, en los casos de estudio, veremos diversas experiencias llevadas a cabo en los últimos 30 años. Por ahora nos vamos a limitar al esbozo de indicaciones muy generales, que sirvan como base teórica para entender el alcance de la propuesta de los Micromuseos.

Hasta ahora en la mayoría de las instituciones se confunde la creación de públicos con la pedagogía, o, en un sentido más amplio, con la mediación de arte. Es decir, con un trabajo didáctico que tiene como fin extender y facilitar la comprensión del arte contemporáneo, y que va desde los programas pedagógicos para niños o ancianos a la elaboración de hojas de sala, cartelas, señalética, etc. Esta forma de mediación supone que el peso de la

producción de discurso recae únicamente en el artista, y que la institución debe ser un cauce más o menos aséptico, la white box, como se estilaba decir hace unos años. Pero como hemos visto, las cosas no son tan sencillas, y el arte es un sistema en el que, por cierto, el sentido se produce en el consumo, no en la producción y la distribución. La ambigüedad en la asignación de roles entre el artista, la crítica, el curador, la institución, y la articulación de todos ellos entre sí y con el público deja vacíos que vienen a ser rellenados con la autoridad del museo, ya que éste se sigue entendiendo a sí mismo como un centro de poder. Su relación con el público es vertical, puesto que el museo detenta el criterio, la capacidad para incluir y excluir lo que es arte y no es arte, y los que son público y los que no lo son. Y por supuesto tiene también la capacidad política, económica y, en su caso, policial para hacer valer su autoridad. En esta ecuación el artista queda en un lugar intermedio entre la institución y la sociedad, y como responsable último del discurso es quien debe activar nuevos modelos de participación. Por supuesto, esta premisa es falsa y da lugar a procesos frustrantes en los que el sistema se impone al artista reconduciéndolo a formas de representación regresivas.

We need to find wavs not to educate audiences for art, but to build structures that share the power inherent in making culture with as many people as possible. How we change the disposition of exclusiveness that lies at the heart of cultural life?... (Sowder ctd. en Lacy 31)

Here is the key to what I will call 'environmental art': the eternally mobile, the transformable, which is structured by both the action of the spectator and that which is static. The latter is also transformable in its own way, depending of the environment in which is participating his structure. (Oiticica 105)

This most modern art discipline - Social Sculpture | Social Architecture will only reach fruition when every living person becomes a creator, a sculptor, an architect of the social organism. Only then would the insistence on participation of the action art of Fluxus and happening be fullfilled; only then would democracy be fully realized. Only a conception of art revolutionized to this degree can turn into a politically productive force, coursing through each person and shaping history. (Beuys 125)

IV. Participación

Participación es el término clave del discurso que estamos desarrollando y el eje de la experimentación artística más interesante en las últimas décadas. La participación, por supuesto, no es una panacea, ni siguiera una fórmula que pueda aplicarse para conseguir determinados resultados en la creación artística. De hecho la participación está presente, en su grado básico, en cualquier acto de comunicación. Es más, la participación es también un concepto clave en el marketing actual, ya que sirve para la fidelización del cliente, al implicarle, al menos en apariencia, en el proceso de producción. Los técnicos del marketing buscan la manera de que el consumidor se sienta agente dentro de un sistema de producción cada vez más complejo, y las nuevas tecnologías han hecho posibles unos modelos de participación que hace poco eran inimaginables. Podemos hablar de una verdadera democratización de la creación, tal como se imaginaban utópicamente en la época de las vanguardias, gracias a la imagen digital y las plataformas de desarrollo de comunidades en Internet, desde los blogs a Youtube.

Para el arte actual, la participación ha supuesto en primer lugar la apertura de un campo de investigación muy amplio, desde el que se pueden abordar múltiples cuestiones: la figura del artista como *genio creador*, que como hemos visto se corresponde con la esfera pública burguesa, la crisis de la institución museal, y por ende el debate sobre el sistema de arte y sus límites, y, en un plano más profundo, la transformación del capitalismo, que ha convertido el signo en mercancía, obligando al trabajador a poner a disposición de los procesos productivos sus capacidades lingüísticas, relacionales y creativas. Es decir, aquellas competencias que desde la Ilustración se habían considerado autónomas, y de cuya autonomía se hacía derivar la superioridad moral del trabajo artístico.

Las citas que acompañan esta introducción y casos de estudio que veremos a continuación explican perfectamente las nociones y experiencias de participación que se han

desarrollado en los últimos 30 años, de manera que no las voy a repetir con otras palabras. Sin embargo, considero útil dar una idea básica parafraseando a Carl Andre. En una conocida reflexión, el artista explicaba la evolución de la escultura tomando como referencia la Estatua de la Libertad. Los escultores clásicos, afirma, se interesaban por las planchas de cobre creadas en el estudio de Bartholdi que forman la imagen de la Libertad. A principios del siglo XX el interés se desplazó hacia la estructura de acero y hierro diseñada por Eiffel, y que soporta la obra de Bartholdi. En la época en que Andre escribió estas líneas, el artista se interesaba por la isla donde se encuentra la estatua. Es decir, por el territorio y la naturaleza, por el contexto físico de la obra de arte. Lo que hay que añadir a esta sentencia es que a partir de los 90 los artistas se van a interesar por las personas que circulan cada día por la isla y la estatua, por el público y los trabajadores y por las prácticas sociales y culturales que se generan en torno al monumento. O dicho en otros términos, por el contexto social y político de la obra de arte.

La participación incide directamente en un punto que en los *Casos de estudio* vamos a tener la oportunidad de ver con detenimiento: la contextualización del objeto artístico, que al perder su universalidad debe reformular vínculos concretos con el *mundo de la vida*. Es significativo, si tenemos en cuenta la dimensión política de este tipo de propuestas, que en los años 80, coincidiendo con la revolución neoliberal impulsada por los presidentes de Estados Unidos, el Reino Unido y el Estado Vaticano, Reagan, Tatcher y Wojtila respectivamente, se promoviese una vuelta a la pintura, y además en su faceta más masculina: grandes formatos, materia, gesto... y toneladas de subjetividad individual, de genio artístico. Desde entonces el debate sobre las implicaciones sociales y políticas del arte no ha dejado de crecer, mientras el mercado se ha expandido hasta límites increíbles.

In recent literature and art symposiums, many suggestions for redefining (artist's) roles have been put forward. Yolanda Lopez invokes a model of citizenship: Exercising the social contract between the citizen and the state, the artist works as citizen within the intimate spaces of community life'. Helen Mayer Harrison suggest, we artists are myth makers, and we participate with everybody else in the social construction of reality'. In a fanciful flight of metaphor, Guillermo Gomez-Peña suggests that artists are 'media pirates, borders crossers, cultural negotiators, and community healers'. These metaphorical references drawn from outside the arts propose a different construction of visual arts practice and audience. When public begins to figure prominently in the art-making equation, the staging area for art becomes potentially any place. (Lacy 31)

Some artists emphasize otherness,

Quizás es esta expansión incontrolable del mercado y halizaron, optación de los discursos antagónicos en el mundo del precipio others analyze tura, lo que da tanta relevancia a la posibilidad de llevana cabo procesos creativos abiertos en colaboración con no-destado procesos creativos abiertos en colaboración con no-destado procesos creativos abiertos en colaboración con no-destado de fijar una definición desde el conocimiento discurso de la imposibilidad de fijar una definición desde el conocimiento discurso de establecer una normativa de carácter definitivo — upo de la ricom meores of establecer una normativa de carácter definitivo — upo de la ricom meores of establecer una normativa de carácter definitivo — upo de la ricom de la ricom de la ricom de la carácter definitivo del artista de la ricom de la carácter de la conocimiento, campos en el santipolitics de Bourdieu, para trabajar precisamente donde se constituido de valor estético: en una intrincada red de relaciones sociales staining,

enhancing, creating and challenging privilege is an underlying theme. Power relationships are exposed in the very process of creating, from news making to art making. (Lacy 40)

Some artists emphasize otherness. marginalization, and oppresion; others analyze the impact of technology. Some draw from ecology movement or from theories of popular culture. As might be expected, feminist and racial politics are evident. Art's potential role in maintaining, enhancing, creating and challenging privilege is an underlying theme. Power relationships are exposed in the very process of creating, from news making to art making. (Lacy

From one perspective we can understand the work of art only as the product of a given cultural and historical context (modernism) and a specific discursive system that construct the category of 'art' as a repository for values (creative labour, non instrumentality, non discursive form of knowledge, etc.)

actively suppresed within the dominant culture. There is nothing inherent in a given work of art that allows it to play this role; rather, particular formal arrangements take on meaning only in relationship to specific cultural moments, intitutional frames and preceding art works ... At the same time, the work of art is presented as all object that rejects contingency and frustrates the grasp of discursive systems of knowlegde through its relentless formal selftransformation ...An alternative approach would require us to locate the moment of indeterminateness, of open-ended and liberatory possibility, not in the perpetually changing form of the artwork qua object, but in the very process of communication that the artwork catalyzes. (Kester 89-90)

> The space of current relations is thus the space most severely affected

by general reification. The relationship between people, as symbolized by goods or replaced by them, and signposted by logos, has to take on extreme and clandestine forms ... The possibility of a relational art (an art taking as its theoretical horizon the realm of human interactions and its social context, rather than the assertion of an independent and private symbolic space) points to a radical upheaval of the aesthetic, cultural and political goals introduced by modern art. (Bourriaud 9)

V. Territorio

El último elemento necesario para fundamentar la propuesta de los Micromuseos es el espacio, o para recurrir a un término más manejable, el territorio. El territorio entendido, en nuestro caso, como un producto más de la actividad económica del capitalismo. Es decir, como resultado del trabajo. La tradición filosófica occidental ha pensado en el espacio como en un absoluto, previo a la actividad humana —la res extensa cartesiana— o a priori de nuestro intelecto, o en todo caso como una abstracción, poco y mal definida, sobre la que cada sociedad imprime sus marcas.

Pero hasta muy recientemente no se ha pensado en él como producto históricamente determinado e inserto en la trama de las relaciones sociales y sus representaciones propias de cada régimen político-económico.

El arte sin embargo empezó a ocuparse del territorio a través del paisaje, mucho antes de que los filósofos o los antropólogos lo interpretasen de esta manera. El paisaje, en una definición muy sucinta, es una construcción simbólica que expone visualmente la relación entre una sociedad y su nicho ecológico, donde habita y se provee de sustento. Es por esto mismo por lo que el paisaje no aparece como género pictórico hasta los albores del capitalismo, cuando la relación con ese nicho se difumina debido a los nuevos procesos de producción.

En nuestra era de capitalismo global, cuando una hamburguesa puede tener carne de mil reses distintas —las tecnologías de la industria alimentaria hacen posible, al menos en teoría, esta cifra— y una pizza congelada puede reunir ingredientes de los cinco continentes e involucrar en su producción a cientos de personas de nacionalidades, lengua, religión y raza distintos, desconocidos y distantes entre sí, la idea del paisaje se ha expandido hasta perder toda conexión con la naturaleza sublimada de la antigua pintura de género. Es más, tras la exploración de las diversas formas de paisaje en el arte del siglo XX, éste se ha

Un code de l'espace? Il y en a plusiers. Ce qui ne décourage pas la semiologie. Il établira la succession des niveaux d'interpretation et d'existence d'un résidu susceptible de faire reboudir le décrytage ... Mais la consigne n'est pas le signe. La consigne c'est l'action qui se déroule dans cet espace et qu'il prescrit aprés un choix, d'ailleurs limité: l'espace ordenne parce qu'il implique un order, donc un désordre. (Lefevre 167)

L'<chome>> ne cesse jamais de jalonner son espace, de baliser, de maquer, delaisser destraces à la fois symboliques et practiques. (Lefevre 167)

... el paisaje puede interpretarse como un producto social, como el resultado de una transformación colectiva de la naturaleza y como proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado ...

Entendiendo, pues, el paisaje como mirada. como una 'manera de ver' y de interpretar, es fácil asumir que las miradas acostumbran a no ser gratuitas, sino que son construidas y responden a una ideología que busca transmitir una determinada forma de apropiación del espacio ... Así el paisaje contribuye a naturalizar y normalizar las relaciones sociales y el orden territorial establecido. (Nogué 11)

manipulations of soil and terrain, dramatized the ambiguous status of both culture and nature in the late 1960's ... The years of Earthworks, 1966 to 1973, overlap the period, between 1962 and 1972, when 'ecology' emerged as a public issue reflecting widespread and intense interest in the protection of natural environments from disruption. (Boettger 23 y 39)

Earthworks

sculptors' direct

convertido en una mercancía más, que se puede fabricar, vender y transformar, como todo, en signo. El turista no consume el lugar, sino su imagen.

Por eso no es de extrañar que a partir de los años 60, cuando se empieza a tener conciencia tanto del riesgo de un colapso ecológico, fruto de un progreso hasta entonces incuestionable, como de la *espectacularización* de la sociedad, en la terminología confusa pero definitiva de Guy Debord, los artistas decidan trabajar directamente sobre el territorio. El movimiento conocido como Earthworks, trabajos de la tierra, a final de los 60, rompe el marco expositivo y todas las convenciones sobre la escultura, para intervenir directamente sobre el territorio. Los trabajos de artistas como Robert Smithson, Walter de Maria, Robert Morris, James Turrell o Nancy Holt son sobradamente conocidos y no me voy a extender sobre ellos. Sin embargo, la ruptura que supone esta práctica artística es uno de los puntos de partida de la propuesta de los Micromuseos.

Estos adquieren sentido en la medida en que son un vehículo para incentivar o provocar procesos creativos abiertos y participativos, contextualizados en el territorio donde se ubica el dispositivo. Los cinco puntos que hemos desarrollado en esta introducción son cinco posibilidades metodológicas paraución del acercarse a una misma idea, pero hemos optado por una visibilidades muestra poliédrica que abarque mejor la riqueza de los conceptos qualmente la producción de paisajes... que son

Un punto que es importante, y que se puede entender mitydos y bien tras todo lo dicho, es que la responsabilidad o capacidad de sindependientemente alcanzar alguna forma de participación se desplaza del artisticar a lo largo y la institución, precisamente porque al considerar el arte controlel planeta. sistema estamos poniendo en un plano de igualdad la profilica hemos convenido en llamar ción, la distribución y el consumo. La innovación artísticana convenido en llamar ción, puede darse sólo en el momento productivo, que hemos liber oducción de territorio a tificado con el acto creativo tradicional, pues debe disponeral global que nuevos sistemas de distribución y adquirir sentido gracas greta en la multiplica-ción de paísajes comunes, orientados no ya al consumo

de un lugar, sino al consumo de su imagen. (Muñoz293) The 'territory' as such does not exist in nature. It is the result of a lengthy evolution of the settled population and the environment. Artists have always had the capacity to make it visible, to shed light on certain of its characteristics through analysis.

Architects, on the other hand, have always stood out for their desire to redefine the territory...

The most evident difference between art and architecture lies precisely in the type of involvement of the user.

Architecture limits movements, organizes activities according to rules, while land art has no apparent rules: seeking dialogue, it makes use of actions and natures, transforming then into spacial inventions.

(Galofaro 23)

Artscapes is thus an innovative medium that can reposition the most conventional aspects of a society while at the same time reorganizing them.

For this to happen the landscape should not be seen as an object or a stage, but as an active system directly connected to the intervention. (Galofaro 149)

The tourist gaze is directed to features of landscape and townscape which separate them off from everyday experience ... The viewing of such tourist sights often involves different forms of social patterning, with a much greater sensitivity to visual elements of landscape or townscape than normally found in everyday life. People linger over such a gaze which is the normally visually objectified or captured through photo-graphs, postcards, films, models and so on. These enable the gaze to be endlessy reproduced and recaptured

... The gaze is constructed through signs ... the tourist is interested in everything as sign of itself ... All over the world the unsung army of semioticans, the tourists, are fanning out in search of signs. (Urry 3)

OBRAS CITADAS

En esta investigación he preferido manejar una bibliografía breve, de referencias claves, e introducir las citas como un discurso paralelo al mío propio, que tiene, como el subtítulo indica, carácter de borrador. En algunos casos he incluido comentarios sobre los libros.

- Acha, Juan. Arte y Sociedad: Latinoamérica. El producto artistico y su estructura. México: FCE, 1981. Juan Acha es uno de los teóricos de arte más interesantes en lengua española, y con una obra que plantea por primera vez varios temas pendientes en la teoría del arte en nuestra lengua como el análisis de la cultura americana en términos de estudios post-coloniales. He incluido una cita, de manera un tanto testimonial, pero valdría la pena desarrollar todo un estudio de la noción de Micromuseo desde su pensamiento. Muy significativamente, los ejemplos más claros de dispositivos mínimos de exhibición de arte los hemos encontrado en Latinoamérica.
- —. El arte y su distribución. México: UNAM, 1984. Para profundizar en la estética marxista, además de Juan Acha, es recomendable Adolfo Sánchez Vázquez, Las ideas estéticas de Marx.
- Beuys, Joseph. "I'm searching for field character". Habermas and the public sphere. Ed. Craig Calhoun. Cambridge: MIT Press; London, 1992.
- Boettger, Suzann. Earthwork. Art and the landscape of the sixties. Berkley: University of California Press, 2002.
- Bourriaud, Nicolas. Relational Aesthetics. Paris: Les Presses de Réel, 2002. Nicolas Bourriaud se ha hecho muy conocido tras su mandato en el Palais Tokyo, y también muy polémico. En este libro demuestra su agudeza y amplia formación, pero como en el caso de Claire Bishop se transparenta una falta de implicación política que traslada esa estética relacional al centro de la auto-referencialidad del arte contemporáneo. Una contradicción, o una forma de reacción, pues el NGPA, el arte de participación o como lo queramos llamar, nació precisamente de la necesidad de establecer vínculos entre la creación artística y los mundos de la vida.
- Bürger, Peter. "The negation of the autonomy of the art by avant-garde". Participation. Ed. Claire Bishop. London: White-Chapel; Cambridge: MIT Press, 2006. Este es un libro pretencioso, pero que ignora a los principales autores del arte de participación, tantos teóricos como artistas. La inclusión de textos antiguos, y otros de filósofos, le da cierto interés, pero la autora desconfía abiertamente de la dimensión política del arte.
- Calhoun, Craig. Introduction. *Habermas and the public sphere*. Ed. Craig Calhoun. Cambridge: MIT Press; London, 1992. Libro imprescindible para el desarrollo de los estudios sobre la esfera pública, junto con el de Oskar

- Kluge y Alexander Negt, *Public Sphere and Experience*, que aprovecho para mencionar, ya que no está incluido en esta bibliografía. El libro editado por Calhoun incluye textos fundamentales de autores como Nancy Fraser o Michael Warner.
- Fraser, Nancy. "Rethinking the public sphere". *Habermas and the public sphere*. Ed. Craig Calhoun. Cambridge: MIT Press; London, 1992.
- Galofaro, Luca. Artscapes. Art as an approach to contemporary landscape. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. Gustavo Gili ha publicado una colección titulada Land and Scape, de la cual es parte este libro. Aunque la edición es bilingüe, la traducción no me ha convencido y he dejado las citas en inglés. El libro es interesante, aunque quizás algo falto de rigor.
- Habermas, Jürgen. Historia y crítica de la opinión pública. Barcelona: Gustavo Gili, 1981. Un libro que se ha convertido en mítico pese a ser sólo el Habilitationschrift de Habermas. La traducción española es buena y se ha reimpreso sin cesar desde la primera edición, pero ha quedado obsoleta después de que la traducción inglesa, de 1992, impusiera public sphere para el término alemán Offenlichkeit, que en este caso está traducido como "opinión pública". Aunque esto dificulta algo la lectura, es la referencia obligada para la crítica institucional actual.
- Haacke, Hans. "Simbolic Capital Management or what to do with the Good, the True and the Beautiful. VV.AA. The Academy of the Corporate Public. Köln: Permanent Press Verlga; Bergen, 2002.
- Kaprow, Allan. "Notes on elimination of the audience". *Participation*. Ed. Claire Bishop. London: White-Chapel; Cambridge: MIT Press, 2006.
- Kester, Grant H. Conversation pieces. Community + communication in modern art. Berkley: University of California Press, 2004. Grant H. Kester fue redactor de Afterimage. Este libro es otra referencia clave sobre arte y participación, que viene a completar y actualizar el de Lacy.
- Lacy, Suzanne. "Debated territory: toward a critical language for public art". Mapping the terrain. New Genre of public art. Ed. Suzanne Lacy. Seattle: Bay Press, 1995. Un libro muy relevante en la teoría sobre arte de participación. Incluye textos de artistas, que proporcionan una óptica algo distinta a la de los teóricos, y el relato en primera persona de sus experiencias. El libro termina con un largo apéndice, más bien una guía, que detalla obras y artistas afines al NGPA.
- Lefevre, Henri. *La production del'space*. Paris: Anthropos, 2000. El clásico de la antropología marxista del espacio. Un libro complejo y a veces difícil de leer, pero esencial. Nos proporciona una buena base para vincular creación artística y territorio.
- Möntmann, Nina. Introduction. Art and its Institutions. Current conflicts, critique and collaborations. Ed. Nina Möntmann. London: Black Dog Publishing, 2006.

- Muñoz, Frances. "Paisajes aterritoriales, paisajes en huelga". La construcción social del paisaje. Ed. Joan Nogué. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- Nogué, Joan. "El paisaje como constructo social". La construcción social del paisaje. Ed. Joan Nogué. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007.
- Oticia, Hélio. "Dance in my experience (diary entries)". Habermas and the public sphere. Ed. Craig Calhoun. Cambridge: MIT Press; London, 1992.
- Ribalta, Jorge. "Contrapúblicos, mediación y construcción de públicos". Republicart. http://www.republicart.net/disc/institution/ribaltao1_es.htm 2004>
- Sheik, Simon. "The trouble with Institutions, or Art and its publics". Art and its Institutions. Current conflicts, critique and collaborations. Ed. Nina Möntmann. London: Black Dog Publishing, 2006. Simon Sheik es uno de los teóricos más interesantes de Europa, precisamente en los campos del público y la crítica institucional. No he querido recargar el texto con más citas, pero son recomendables los textos que ha publicado en http://www.republicart.net. El libro citado tiene algunas colaboraciones reseñables.
- Solomon-Godeau, Abigail. "La fotografía tras la fotografía artística". Arte después de la modernidad. Ed. Brian Wallis. Madrid: Akal, 2001.
- Urry, John, The tourist gaze. London: Sage Publications, 2002. La cuestión del turismo queda sólo apuntada con la referencia a este clásico, pero en un futuro debería desarrollarse junto con los demás temas extra-artísticos. La relación entre antropología del turismo y estudios visuales es tan fuerte que podría servir de base para un simposio.
- Wallenstein, Sven-Olov. "Institutional Desires". Art and its Institutions. Current conflicts, critique and collaborations. Ed. Nina Möntmann. London: Black Dog Publishing, 2006.
- Warner, Michael. "Public and Private". *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books, 2002. Un libro básico para cualquier análisis sobre el público. Incluye varios ensayos, y uno de ellos, "The mass public and the mass subject", está incluido también en el mencionado libro de Calhoun.

