

EL MUSEO EN FUTURO
Cruces y desvíos

ACTAS ENCUENTRO ADACE

2013

El museo en futuro. Cruces y desvíos

ENCUENTRO ADACE 2013

MADRID, 6, 7 Y 8 DE NOVIEMBRE 2013

La Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España, creada en 2004, surge con el propósito de aglutinar a los profesionales de este sector de la cultura de cara a establecer un foro de reflexión acerca de los museos y centros de arte contemporáneo en nuestro país, sus funciones y objetivos, sus métodos y herramientas de trabajo, su dependencia y autonomía en la planificación de las actividades, sus fuentes de financiación; así como para disponer de una voz colectiva que se haga oír ante cuestiones que, por pertenecer al ámbito público de las artes y su servicio, puedan ser de interés general.

Como parte de ese objetivo, ADACE ha organizado dos Encuentros en los que se han debatido cuestiones fundamentales para entender el papel del museo y los desafíos a los que se enfrenta una institución que, a pesar de las dificultades actuales en cuestiones de financiación, ocupa una posición central en el ámbito económico, social y cultural. Tras los Encuentros celebrados en Baeza en 2006, *10.000 Francos de recompensa. El museo de Arte Contemporáneo vivo o muerto*, y en 2008 en Cáceres, *Inside the museums, infinity goes up on trial [Dentro del museo, el infinito a juicio]*, ADACE ha realizado un tercer Encuentro centrado en *el museo en futuro* y su campo de posibilidades en un momento de transformación radical como el que estamos viviendo y con el consecuente cambio de paradigma económico, social, político y cultural que se está produciendo.

El museo en futuro. Cruces y desvíos ha querido ser un foro de intercambio y debate con el fin de poner en común cuestiones que afectan a las relaciones entre los públicos y las instituciones culturales en un presente marcado por la retirada del sector público en la financiación de la cultura y la necesaria redefinición de sus estructuras. Este tercer Encuentro ha puesto el énfasis en la necesidad de pensar nuevos modos de financiación, producción y distribución para las artes, así como en la constitución de redes de colaboración e intercambio, que permitan una transmisión de los saberes y de las narrativas con el fin de crear espacios de recepción y comentario adecuados a públicos diversos.

El museo constituye una institución fundamental como catalizador de experiencias y energías colectivas y es, además, una institución privilegiada en la construcción de bases comunes de sociabilidad con el fin de *hacer* ciudad. El museo de arte moderno y contemporáneo contribuye a articulaciones diversas en la economía real y simbólica de su contexto, posibilita el archivo y trabaja por la transmisión y el encuentro generacional, a la vez que favorece la difusión y el alcance de otras iniciativas ciudadanas dedicadas a las artes, así como otros procesos de concentración de prácticas críticas. En relación con los sectores profesionales, pero también con la academia y los movimientos ciudadanos, ese lugar de *extraterritorialidad* que es el arte, y también el museo, permite el desarrollo de microestructuras de saber que generan efectos altamente positivos en su entorno.

Este Encuentro entre los agentes del arte contemporáneo de nuestro país, en diálogo con profesionales procedentes de otros contextos, ha pretendido esclarecer los posibles futuros de esta institución, para que su papel siga siendo central en la definición de las estructuras de conocimiento y afecto en el marco común de la ciudad.

Para ello hemos contado con la participación de personas de reconocido prestigio en el ámbito de las artes, el pensamiento estético, la crítica de arte y la dirección de museos. Estas actas que el lector tiene entre sus manos recogen las intervenciones que tuvieron lugar durante el Encuentro.

ADACE quiere agradecer a todos los autores y autoras y a las instituciones que han apoyado el Encuentro, su complicidad y apoyo.

ORGANIZA

ADACE

Adace

Asociación de Directores
de Arte Contemporáneo
de España

DIRECTORES DEL ENCUENTRO

Ferran Barenblit
Nuria Enguita Mayo
Yolanda Romero

EDITORES

Ferran Barenblit
Nuria Enguita Mayo
Yolanda Romero

COORDINACIÓN EDITORIAL

BNV producciones

DISEÑO

Ió Lab, Ima Ferri + Jaime Marco

TRADUCCIONES

Zenobia Traducciones

COORDINACIÓN WEB

Albert Ibanyed

CON LA COLABORACIÓN DE

AC/E Acción Cultural Española
Ministerio de Educación, Cultura y Deporte - Promoción del Arte
UNIA artepensamiento
La casa encendida - Fundación Caja Madrid

AC/E
ACCIÓN CULTURAL
ESPAÑOLA



un
Universidad
Internacional
de Andalucía
A artepensamiento

LA CASA ENCENDIDA
CULTURA + SOLIDARIDAD + MEDIO AMBIENTE + EDUCACIÓN



CON EL APOYO DE

MNCARS - Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía, Madrid

**MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA**



00

PRESENTACIÓN

> SESIÓN INAUGURAL

5 **Boris Groys**

Meterse en el flujo. El museo, entre Archivo y Gesamtkunstwerk

SESIÓN 01

EL GIRO CORPORATIVO
VERSUS REDES

> CONFERENCIA

15 **Stephen Wright**

El museo 3.0

> PONENTIAS

26 **Bart de Baere**

El fracaso de la ideología del trabajo en red. Política versus instituciones culturales

31 **Sol Henaro**

Acciones que reverberan: colaboraciones dentro y fuera de la institución

40 **Javier Rodrigo**

Redes educativas y museos. Algunos retos de las pedagogías colectivas y las instituciones culturales

SESIÓN 02

POLÍTICAS CULTURALES
Y MODOS DE FINANCIACIÓN

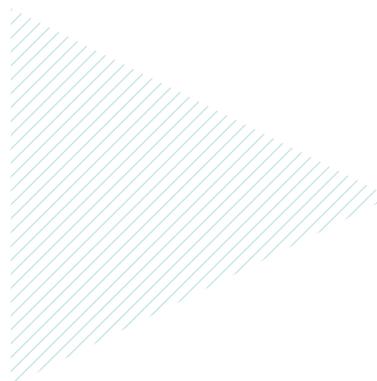
> PONENTIAS

57 **Arturo Rubio Arostegui**

El trasfondo de la crisis de la financiación de las artes y la cultura en España en el siglo XXI: Valores, fantasías, ¿utopías?, aporías del paradigma de la cultura digital

67 **Enric Senabre**

GOTEO, Hacia un estándar abierto de financiación colectiva



SESIÓN 03

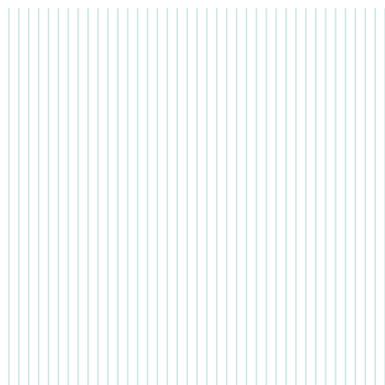
REPENSANDO LAS ESTRATEGIAS
DE LO PRIVADO Y LO PÚBLICO
EN LA INSTITUCIÓN ARTÍSTICA

> CONFERENCIA

- 81 **Nina Möntmann**
*El nuevo institucionalismo
reconsiderado*

> PONENCIAS

- 88 **María Dolores Jiménez-Blanco**
¿El MoMA como modelo?
- 99 **Manuel Borja-Villel**
La (in)utilidad del arte contemporáneo
- 106 **Natalia Majluf**
Hibridaciones. El caso del MALI



SESIÓN 04

EL CASO ESPAÑOL: POLÍTICAS
INSTITUCIONALES E INICIATIVAS
ARTÍSTICAS Y CIUDADANAS

> INAUGURACIÓN DE LA SESIÓN

- 114 **José María Lasalle**
SECRETARIO DE CULTURA
*Políticas institucionales estatales
para unas instituciones museísticas
más sociales*

> PONENCIAS

- 122 **Alberto López- Cuenca**
*Museos y centros de arte
contemporáneo en España:
geografía urbana e intervención social*
- 146 **Daniel García Andújar**
*Artistas en la cuneta.
¿Dónde fueron las promesas?*
- 151 **Antonio Collados Alcaide,**
TRN-Laboratorio artístico
transfronterizo, Fundación Cerezales
Antonino y Cinia (FCAYC), LaFundició
*Cajas vacías y plazas llenas: nuevos
escenarios de producción cultural*



Meterse en el flujo. El museo, entre archivo y *Gesamtkunstwerk*

Boris Groys

Tradicionalmente, la principal ocupación del arte fue resistir al flujo del tiempo. Los museos de arte públicos y las grandes colecciones de arte privadas se crearon para escoger determinados objetos (las obras de arte), retirarlos del uso privado y público e inmunizarlos así contra la fuerza destructora del tiempo. De esta suerte, nuestros museos de arte se tornaron gigantescos basureros de la historia, donde se conservan y exponen cosas que ya no tienen ningún uso en la vida real: imágenes sacras de antiguas religiones u objetos de distinción de estilos de vida del pasado. Durante un largo periodo de la historia del arte, los artistas también participaron de esta lucha contra la fuerza destructora del tiempo. Querían crear obras de arte que fueran capaces de trascender el tiempo, encarnando los ideales eternos de la belleza o, al menos, convirtiéndose en medio de la memoria histórica, dejando constancia de acontecimientos, tragedias, esperanzas y proyectos que de otro modo habrían caído en el olvido. En este sentido, los artistas y las instituciones artísticas compartían el proyecto fundamental de resistir a la destrucción material y a la desmemoria histórica. Los museos de arte tradicionales estaban basados en el concepto de la historia del arte universal. Por consiguiente, escogían obras de arte que parecían tener una relevancia y un valor universales. Estas prácticas de selección y, en particular, sus pretensiones de universalidad fueron objeto de crítica durante las últimas décadas, en nombre de identidades culturales particulares que, a ojos de los críticos, quedaban ignoradas e incluso suprimidas dentro de estas pretensiones. Ya no creemos en perspectivas e identidades universalistas, idealistas y transhistóricas. Parece que el modo de pensar materialista solo nos permite aceptar

las identidades que están arraigadas en las condiciones materiales de nuestra existencia, como pueden ser las identidades regionales y de las culturas nacionales o identidades basadas en la raza, la clase y el género. Y hay un número potencialmente infinito de estas identidades particulares, porque las condiciones materiales de la existencia humana son muy heterogéneas y cambian de forma permanente. Sin embargo, si esto es así, la misión inicial que se arrogaba el museo de arte de resistir al tiempo y convertirse en un medio de la memoria de la humanidad entra en *impasse*: si hay un número potencialmente infinito de identidades y memorias, el museo se disuelve porque es incapaz de incluirlas todas. Después de la Revolución francesa, el museo apareció como un sustituto secular de la memoria divina. Sin embargo, el museo no es más que un objeto material finito —a diferencia de la memoria divina infinita que, como sabemos, puede incluir todas las identidades de todas las personas que vivieron en el pasado, viven en el presente y vivirán en el futuro.

Pero, llegados a este punto, hagámonos la siguiente pregunta: esta visión del número infinito de las identidades específicas, ¿es correcta?, es decir, ¿es realmente materialista? Mi tesis es que no. El discurso materialista, tal y como lo desarrollaron en un inicio Marx y Nietzsche, describe el mundo en permanente movimiento, en flujo: ya sea por la dinámica de las fuerzas productivas o por el impulso dionisiaco. De acuerdo con esta tradición materialista, todas las cosas son finitas, pero todas ellas forman parte del flujo material infinito. Así pues, ya los artistas de la vanguardia histórica y, más tarde, algunos artistas de las décadas de 1960 y 1970 intentaron volver a sincronizar el destino del cuerpo humano y el modo de su representación histórica, para acoger la precariedad, la inestabilidad y la finitud de nuestra existencia material. No resistir el flujo del tiempo, sino dejar que este defina nuestra propia obra de arte. Seguir estrategias para hacerse fluido, en lugar de estrategias para hacerse eterno. Hacer fluida la propia forma. Sin embargo, se plantea aquí la siguiente pregunta: ¿cuál es el efecto institucional de esta precariedad radicalizada, de esta voluntad de sincronizar de nuevo el cuerpo vivo con su representación cultural?

La forma institucional propuesta por la vanguardia clásica como sustituto de la institución del museo tradicional fue la *Gesamtkunstwerk* [obra de arte total]. En otras palabras, el acontecimiento artístico total, que implicaba a todas las personas y todas las cosas, como reemplazo del espacio totalizador de la representación artística transtemporal de todas las personas y todas las cosas. Procedamos ahora a una breve consideración de la noción wagneriana de la *Gesamtkunstwerk*. Wagner

introdujo esta noción en su tratado programático «La obra de arte del futuro» (1849-1950). Escribió este texto desde su exilio en Zurich, tras el fin de los levantamientos revolucionarios que se produjeron en Alemania durante el año 1848. En él, Wagner desarrolla un proyecto de obra de arte (del futuro) fuertemente influido por la filosofía materialista de Ludwig Feuerbach. Justo al principio de su tratado, Wagner afirma que el artista típico de su época es un egoísta que está aislado por completo de la vida de la gente y practica su arte para el disfrute exclusivo de los ricos; al hacerlo, sigue el dictado de la moda. El artista del futuro debe volverse radicalmente diferente: «Ya solo puede desear lo universal, lo verdadero y lo incondicional; se entrega no al amor por este o aquel objeto particular, sino al *Amor* en sí, en toda su amplitud. Así el egoísta se hace comunista»¹.

Por consiguiente, solo es posible hacerse comunista a través de la renuncia y la disolución de sí en lo colectivo. Wagner escribe: «La renuncia última y más completa [*Entäusserung*] de su egoísmo personal, la demostración de su ascensión plena al universalismo, son cosas que un hombre solo puede mostrarnos con su *Muerte*; y no con su muerte accidental, sino con su muerte *necesaria*, la continuación lógica de sus acciones, la realización última de su ser. *La celebración de esta muerte es lo más noble a lo que pueden acceder los hombres*»². Hay que admitir que sigue habiendo una diferencia entre el héroe que se sacrifica y el intérprete que realiza este sacrificio sobre el escenario (en tanto que Wagner entiende la *Gesamtkunstwerk* como una pieza que combina dramaturgia y música). Sin embargo, Wagner insiste en que la *Gesamtkunstwerk* suspende esta diferencia, porque el intérprete «no solo *representa* en la obra de arte la acción del héroe honorado, sino que *repite* su lección moral; en la medida en que prueba con la rendición de su personalidad que también él, en su acción artística, está obedeciendo un dictado de la Necesidad que consume toda la individualidad de su ser»³. En otras palabras, Wagner entiende la *Gesamtkunstwerk* precisamente como una manera de volver a sincronizar la finitud de la existencia humana con su representación cultural —que también se torna finita.

1 Wagner, p. 94.

2 Wagner, p. 199.

3 Wagner, p. 201.

De hecho, de acuerdo con Wagner, la persona que interpreta el papel de héroe principal controla toda la escenificación de esta abolición de sí del héroe, este descenso al mundo material —un descenso representado por la muerte simbólica del héroe sobre el escenario. Todos los demás intérpretes y colaboradores no alcanzan su propia significación artística sino a través de su participación en este ritual de sacrificio de sí ejecutado por el héroe. Por consiguiente, Wagner habla del intérprete del héroe como un dictador que moviliza al colectivo de colaboradores exclusivamente con el objetivo de escenificar su propio sacrificio en nombre de este mismo colectivo. En la escena sacrificial, la *Gesamtkunstwerk* encuentra su fin: no hay continuación, ni memoria, ni un papel posterior para el intérprete-dictador. El colectivo artístico se disuelve. La siguiente *Gesamtkunstwerk* la crea otro colectivo artístico, con un intérprete-dictador diferente en el papel principal. Hay aquí una acogida artística, una radicalización incluso, de la precariedad de cada existencia humana individual y de la fluidez de los colectivos de trabajo. Conocemos muchos colectivos artísticos que siguieron este modelo: desde el Cabaret Voltaire de Hugo Ball hasta la Factory de Andy Warhol y la Internacional Situacionista de Guy Debord. Pero el nombre contemporáneo de esta dictadura temporal y suicida es diferente: este nombre es el proyecto comisarial.

No es casual que Harald Szeemann, precursor del giro hacia el comisariado en el arte contemporáneo, estuviera tan fascinado por la idea de la *Gesamtkunstwerk* y organizase una exposición titulada *Hang zum Gesamtkunstwerk* [La tendencia hacia la *Gesamtkunstwerk*], 1984. Pero, ¿cuál es la diferencia principal entre un proyecto comisarial y una exposición tradicional? La exposición tradicional trata su espacio como si fuera anónimo y neutral. Solo importan las obras expuestas, no el espacio en el que se exponen. Así pues, las obras de arte son percibidas y tratadas como entidades potencialmente inmortales, incluso eternas —y el espacio expositivo, como una realidad contingente y accidental. Tal espacio no constituye sino una estación en la que las obras de arte inmortales, iguales a sí mismas, se toman un descanso temporal en sus andanzas por el mundo material. Por el contrario, la instalación (ya sea artística o comisarial) inscribe las obras de arte expuestas en este espacio material contingente. El proyecto comisarial es una *Gesamtkunstwerk* porque orquesta todas las obras de arte expuestas y las pone al servicio de un objetivo común formulado por el comisario. Al mismo tiempo, una instalación artística o comisarial puede incluir todo tipo de objetos: algunos, obras de arte o procesos temporales, otros, objetos cotidianos, material documental, textos, etc. Todos estos

elementos, junto con la arquitectura del espacio, el sonido o la luz pierden su autonomía respectiva y se ponen al servicio de la creación de un conjunto en el que visitantes y espectadores están también inmersos. De esta manera, las obras de arte de corte tradicional adquieren una determinación igualmente temporal, se ven sometidas a determinado escenario que modifica su percepción durante el tiempo que dura la instalación, porque esta percepción depende del contexto de su presentación —y este contexto empieza a fluir. Así pues, en último término, todo proyecto comisarial demuestra su carácter accidental, contingente, ajetreado, finito— demuestra su propia precariedad.

A decir verdad, todo proyecto comisarial tiene necesariamente entre sus objetivos contradecir el relato normativo y tradicional de la historia del arte encarnado por la colección permanente del museo. Si no se produce esta contradicción, el proyecto comisarial pierde su legitimación: una exposición comisariada por un individuo que se limita a reproducir e ilustrar el relato canónico de la historia del arte sencillamente no tiene ningún sentido. Por el mismo motivo, el siguiente proyecto comisarial debería contradecir el anterior. Cada nuevo comisario es un nuevo dictador que borra las huellas de la dictadura anterior. De esta suerte, los museos contemporáneos empiezan cada vez en mayor medida a dejar de ser espacios de colecciones permanentes y convertirse en escenarios de los proyectos comisariales temporales: *Gesamtkunstwerks* temporales. Y el objetivo principal de estas dictaduras comisariales temporales es meter las colecciones de arte en el flujo: hacer el arte fluido, sincronizarlo con el flujo del tiempo.

Kazimir Malevich, en su breve pero importante ensayo «Sobre el museo», de 1919, brinda un buen ejemplo de proyecto comisarial radical. En aquel momento, el nuevo gobierno soviético temía que la guerra civil y el hundimiento general de las instituciones del Estado y la economía destruyera los antiguos museos y colecciones de arte rusos y el Partido Comunista reaccionó intentando proteger y salvar estas colecciones. En su ensayo, Malevich protesta contra esta política pro-museística del poder soviético, haciendo un llamamiento para que el Estado no intervenga en beneficio de las antiguas colecciones de arte, ya que su destrucción podría abrir el camino del arte vivo y auténtico. En particular, escribe:

La vida sabe lo que hace y si está esforzándose por destruir, no hay que interferir, puesto que, al poner trabas, estamos bloqueando el camino hacia una nueva concepción de la vida que ha nacido en nosotros. Al incinerar un cadáver, obtenemos un gramo de polvo:

por consiguiente, miles de tumbas cabrían en un solo estante del boticario. Podemos hacerles una concesión a los conservadores ofreciéndoles que incineren todas las épocas pasadas, puesto que están muertas, y que monten una botica⁴.

Más tarde, Malevich ofrece un ejemplo concreto de lo que quiere decir:

El objetivo (de esta botica) será el mismo, aunque la gente analice el polvo de Rubens y de todo su arte: una masa de ideas emergerá en la gente y a menudo estará más viva que la propia representación (y ocupará menos espacio).

Resulta evidente que lo que Malevich propone aquí no es solo la destrucción de los museos sino, de hecho, un proyecto comisarial radical: exponer las cenizas de las obras de arte en lugar de sus cadáveres. Y de una manera verdaderamente wagneriana, Malevich añade a continuación que todo lo que «nosotros» hacemos (aquí se refiere sin duda a lo que él y los artistas de su tiempo hacen) también está destinado al crematorio. Desde luego que los comisarios contemporáneos no reducen las colecciones de los museos a cenizas, tal y como sugería Malevich. Pero hay un buen motivo para ello. Entretanto, la humanidad inventó una manera de poner todas las obras de arte del pasado en el estante de un boticario sin destruirlas: me refiero aquí a Internet.

A decir verdad, sugeriría que Internet transformó el museo de la misma manera en que la fotografía y el cine transformaron la pintura y la escultura. La fotografía hizo que la función mimética de las artes tradicionales quedara obsoleta y, así, empujó tales artes en una dirección diferente, de hecho, opuesta. En lugar de reproducir y representar las imágenes de la Naturaleza, el arte pasó a consistir en disolver, deconstruir y transformar estas imágenes, desplazando la atención de la imagen misma al análisis de la producción y de la presentación de imágenes. Lo mismo puede decirse del museo. Internet hizo que su función de representación de la historia del arte quedara obsoleta. Cabe desde luego argumentar que, en el caso de Internet, los espectadores perdían el acceso directo a las obras de arte originales y desaparecía así su aura de autenticidad. Por consiguiente, se invita a los visitantes de museo a emprender un peregrinaje hasta los museos de arte en busca del Santo Grial de la originalidad y la autenticidad. Pero, en este punto, hay que recordar que, a juicio de Walter Benjamin, que

4 MALEVICH, KAZIMIR: «On the Museum», en MALEVICH, KAZIMIR, *Essays on Art*, vol.1, Nueva York, George Witterborn, 1971, pp. 68-72.

fue quien introdujo por primera vez la noción de aura, las obras de arte perdían su aura precisamente a través de su museización. El museo ya ha retirado los objetos artísticos de sus emplazamientos originales de inscripción en el aquí y el ahora histórico. Así pues, en opinión de Benjamin, las obras de arte expuestas en museos son ya una copia de sí mismas: están desprovistas de su aura original de autenticidad. En este sentido, la reinscripción de las obras de arte en el contexto de un museo de arte precede y prefigura su reinscripción en sitios web especializados en arte. Internet no hace sino continuar el proceso de desaurización del arte iniciado por los museos de arte. En consecuencia, muchos críticos culturales han esperado (y siguen esperando) que los museos de arte públicos acaben a la larga desapareciendo, al no poder competir en términos económicos con los coleccionistas privados que operan en un mercado del arte cada vez más caro, y que les sustituyan archivos digitalizados virtuales, mucho más baratos y accesibles.

Sin embargo, la relación entre Internet y el museo cambia de manera radical desde el momento en que el museo no se entiende como almacén de obras de arte, sino como escenario para el flujo de eventos artísticos. De hecho, en la actualidad, el museo ha dejado de ser un espacio de contemplación de cosas inmóviles. En lugar de ello, empieza a ser un lugar donde suceden cosas. Los eventos que el museo escenifica no son solo proyectos comisariales. El museo contemporáneo es también lugar de conferencias, congresos, recitales, proyecciones, conciertos, visitas guiadas, etc. Hoy en día, el flujo de eventos dentro del museo es con frecuencia más rápido que fuera de sus muros. Entretanto, nosotros nos vamos acostumbrando a preguntarnos ¿qué hay hoy en este o aquel museo? Y para encontrar la información pertinente, consultamos los sitios web del museo, pero también blogs, redes sociales, *twitter*, etc. No es tan habitual que visitemos un museo como que sigamos sus actividades por Internet. Y, en Internet, el museo funciona como un blog. Así pues, el museo contemporáneo no presenta la historia del arte universal, sino, más bien, su propia historia: como una cadena de eventos que ese mismo museo escenifica.

En estos días, se habla una y otra vez de la teatralización del museo. En nuestra época, la gente va a las inauguraciones de exposiciones de la misma manera en que iba en el pasado a estrenos de teatro y ópera. Esta teatralización del museo es con frecuencia objeto de crítica, porque hay cierta tendencia a ver este proceso como un síntoma de la participación del museo en la industria del ocio contemporánea. Sin embargo, al museo tradicional, como lugar de cosas y no de eventos, también se le podría acusar (y, de hecho, se le acusaba) de ser una

pieza más del mercado del arte. Este tipo de críticas son muy fáciles de formular, y son lo bastante universales como para que puedan aplicarse a cualquier estrategia artística posible. Pero, como bien sabemos, el museo tradicional no se limitaba a exponer determinadas cosas e imágenes, sino que también permitía su análisis y la reflexión teórica a través de la comparación histórica. El arte moderno no solo produjo cosas e imágenes, sino que analizó la coseidad de las cosas y la estructura de la imagen. Tampoco el museo de arte contemporáneo se limita ahora a escenificar eventos: constituye un medio de investigación del evento, de sus lindes y de su estructura. Si el arte moderno clásico investigaba y analizaba la coseidad de las cosas, el arte contemporáneo empieza a hacer lo mismo en relación con los eventos: para analizar críticamente el carácter de acontecimiento [*eventfulness*] de los eventos. Esta investigación adopta diferentes formas, pero tengo la impresión de que su punto focal es la reflexión sobre la relación entre el evento y su documentación: una reflexión análoga a aquella sobre la relación entre original y reproducción que fue central para el arte de los movimientos moderno y postmoderno. De hecho, Internet se relaciona con el museo no bajo la modalidad de la reproducción, sino bajo la de la documentación. Las colecciones permanentes de los museos pueden, desde luego, reproducirse en Internet, pero las actividades de los museos solo pueden documentarse. Y lo mismo sucede con las *performances*, acciones, intervenciones, proyectos activistas, etc., que tienen lugar fuera del museo: solo pueden documentarse.

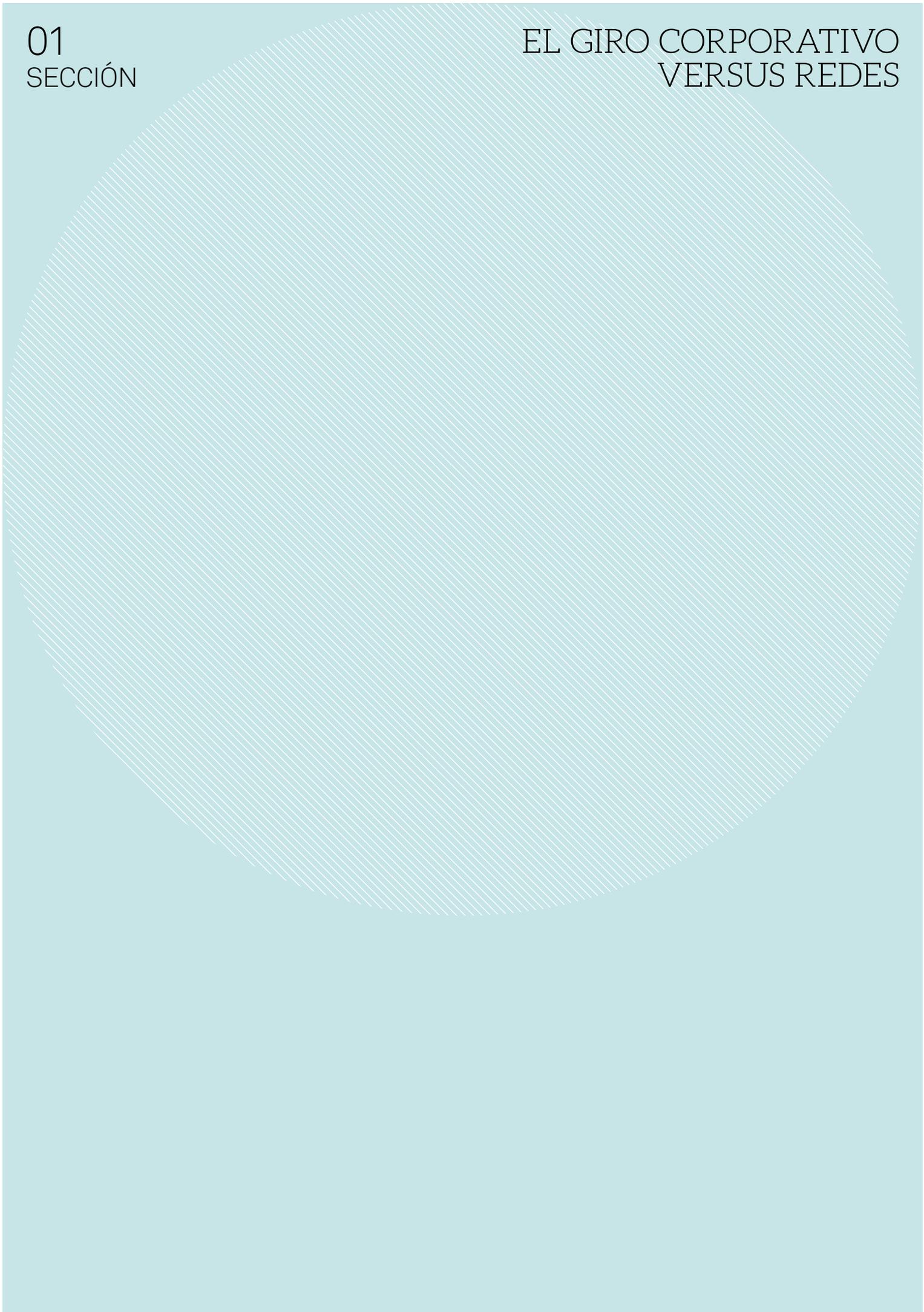
Paralelamente, nuestros museos y exposiciones de arte contemporáneo están llenos de documentación de eventos artísticos pasados de diferente tipo y que se exponen junto a obras tradicionales de arte. De esta suerte, el museo convierte la documentación de un antiguo evento en un elemento de un evento nuevo. Pero, a diferencia de lo que sucede con la reproducción, no es fácil integrar la documentación en la contemporaneidad. La documentación de un evento produce siempre cierta nostalgia de una presencia perdida, de una oportunidad perdida. No borra la diferencia entre el pasado y el presente, tal y como tiende a hacer la reproducción, sino que, más bien, hace evidente la brecha entre el pasado y el presente y, de esta manera, tematiza el flujo del tiempo. Al visitar las exposiciones de los museos contemporáneos, nos vemos confrontados a la irreversibilidad del tiempo: sabemos que estas exposiciones no son más que muestras temporales y que no volveremos a encontrarlas en el mismo lugar si visitamos el mismo museo pasado un cierto tiempo. Lo único que se mantiene es la documentación: un catálogo,

o una documentación filmica, o un sitio web. Pero las memorias futuras que esta documentación nos promete son necesariamente inconmensurables con nuestra propia experiencia como visitantes de una instalación: esto es, están fuera, y no dentro de la experiencia.

El arte contemporáneo documenta cada vez más la propia contemporaneidad del espectador y, así, empuja al espectador cada vez más allá en el futuro. En este sentido, el museo de arte contemporáneo convierte a cada visitante en un *Angelus Novus*, tal y como lo describe Walter Benjamin en sus notas sobre el concepto de Historia. Benjamin describe el *Angelus Novus* como una criatura empujada por la tormenta del progreso hacia el futuro, pero con el rostro girado hacia el pasado. Los espectadores del arte contemporáneo también miran al presente, que se convierte ante sus ojos en pasado y, de esta manera, dan la espalda al futuro. Mirar hacia el futuro, hacer predicciones, solo es posible si escudriñamos y controlamos todo el cuadro de presente y pasado. Con gran ironía, la *Gesamtkunstwerk* torna imposible este tipo de imagen totalizadora. O, más bien, nos permite tener una imagen totalizadora del presente, pero no nos permite conservarla, acumularla y crear una representación estable de la historia a través del tiempo. Sin embargo, esto solo es cierto si pensamos en un espectador contemporáneo humano. Los algoritmos de Internet son capaces de analizar toda la información recogida en internet y, si estamos hablando aquí de arte, no solo información que pueda encontrarse en los sitios web dedicados específicamente al arte. Los artistas, los comisarios y, en general, el público del arte, utilizan Internet también para su vida cotidiana: compras, vacaciones, relaciones amorosas, etc. A día de hoy, estos algoritmos solo predicen qué tipo de comportamiento de consumo puede esperarse de los usuarios en el futuro. Pero doy por sentado que no queda mucho para que estos mismos algoritmos, analizando grandes conjuntos de datos, hagan predicciones sobre la evolución futura del arte y la filosofía: mirando detrás de esas espaldas que damos al futuro. Sin embargo, estos algoritmos solo pueden ver el futuro como continuación del presente. Y sabemos que, en el futuro, no es difícil que la *Gesamtkunstwerk* del presente quede reducida a cenizas, y se vea sustituida por una nueva *Gesamtkunstwerk*, radicalmente diferente, que aún no alcanzamos a imaginar.

01
SECCIÓN

EL GIRO CORPORATIVO
VERSUS REDES



Museo 3.0



Stephen Wright

«Y como no hay más cercas que el cielo
lo que ves es una sombra que hay que cazar»

Bob Dylan, *Mr. Tambourine Man*

Desde una perspectiva tanto teórica como práctica, parece inútil seguir lamentándose del desmantelamiento del consenso socialdemócrata y de sus instituciones públicas, museos incluidos, a causa de la revolución neoliberal. Esta guerra de desgaste puede prolongarse indefinidamente, pero con réditos cada vez menores, y el atrincheramiento en una posición resistencial de defensa del *status quo* resulta deprimente. Hay algo de quijotesco en la negativa a admitir el triunfo de la sociedad de mercado, a reconocer que los viejos métodos de construcción comunitaria son ineficaces. El momento exige una estrategia más audaz. Puede que lo que haga falta sea repensar la arquitectura conceptual de nuestras instituciones en transformación desde una perspectiva ajena al par binario público/privado: reorientando herramientas, categorías y oportunidades que, sin que nos demos cuenta, han empezado a servir a nuevos fines. Una categoría de subjetividad colectiva que ha pasado en fecha reciente a primer plano es la de usuario, una categoría que choca con las instituciones conceptuales del espectador, la cultura experta y la propiedad.

Utilizo los términos *neoliberal* y *socialdemócrata* como cocos conceptuales: para el neoliberal, lo que tengo que decir sonará como procedente de un socialdemócrata, y viceversa. Pero lo que propongo nada tiene que ver con uno ni con otro. La socialdemocracia fue interesante mientras logró dirigir tanto la acumulación como el consenso social hacia la redistribución: algo que hacía reorientando lógicas generadas por el capitalismo hacia un mayor beneficio social. Ya no parece tener tal capacidad y, por lo tanto, se ha vuelto inservible. Lo que hace falta es identificar capacidades de acción, potenciales y contradicciones sociales producidas por el desarrollo económico de las que el capitalismo no puede prescindir y reconceptualizarlas (reorientarlas) como poderosos agentes de cambio. Utilizar el poder de los adversarios contra ellos mismos, al estilo de las artes marciales.

En la cultura contemporánea 2.0, los usuarios generan tanto los contenidos como el valor; de hecho, constituyen un lugar de extracción de plusvalía, ya que la remuneración de su aportación es rara, cuando no inexistente. A este respecto, la cultura 2.0 es a la par una promesa y una estafa; y, en esa medida, el 3.0 nombra la perspectiva de cumplimiento de la promesa. A pesar de que los modos de acumulación contemporáneos han pasado a depender de los usuarios, esta categoría se contrapone a ese pilar del neoliberalismo que es la propiedad. Sencillamente porque los usuarios no son propietarios. Tampoco son espectadores: la figura del usuario nombra un modo diferente, mucho más sólido, intensivo y extensivo, de relacionalidad; un modo que el museo, hasta la fecha, se ha demostrado poco dispuesto a acoger. Pero, ¿qué pasaría si el museo abriera paso a los usuarios, insertando realmente esta figura en su *modus operandi*? Un museo donde el usuario, y no el espectador, fuera la forma clave de relacionalidad, donde el contenido y el valor que genera se pusieran al servicio de la propia comunidad de usuarios. Donde el uso de los museos, al igual que sucede con el de las lenguas, produjera su significado. ¿Podemos imaginar el Museo 3.0?

Permítanme clarificar de inmediato a qué me refiero y a qué no cuando digo 3.0. No estoy hablando en absoluto, de ninguna manera, de una especie de museo *on-line*. El Museo 3.0 es virtual solo en la medida en que su potencial aún no se ha materializado. Cuando Internet empezó a expandirse por primera vez de forma masificada en la década de 1990, fue percibido como una nueva manera, muy de moda, para exponer la información y acceder a ella. En realidad, era como si el museo decimonónico de imágenes y textos llegara a la pantalla que tenías al lado. Esta era la web 1.0: una disposición lineal de la oferta y de la demanda (como la prensa escrita, pero sin papel). La web 2.0 revolucionó esto, materializando uno de los potenciales que sus inventores habían imaginado inicialmente: contenido, saber y, por supuesto, valor generados, compartidos, aportados, modificados y mejorados por los usuarios. La utilización de etiquetas, etiquetas cruzadas y, en términos más generales, lo que el sociólogo pionero Gabriel Tarde denominó, hace casi 90 años, «colaboración entre cerebros» se tornaron decisivos, pero esta aportación nunca llegó a remunerarse.

La remuneración del usuario (quizá no con una recompensa económica, sino a través de algún tipo de negociación) equivale a una revolución cultural y solo podría ir de la mano de una política del uso basada en la autopercepción contraintuitiva de que el usuario genera de hecho valor, en lugar de consumirlo; por el momento, muchos usuarios siguen agradecidos de no tener que pagar para poder hacer uso de algo. Cuando, en la década de 1970, Jean-Luc Godard soltó que a los telespectadores habría que pagarles por mirar la televisión, se dio por hecho que estaba haciendo un comentario sarcástico sobre la calidad de las emisiones. Treinta y cinco años después, esta observación resulta de lo más premonitoria: si los usuarios generan valor, deberían recibir una remuneración. Si producen plusvalía, ¡estupendo! Puede que estemos presenciando el fin del trabajo tal y como lo conocemos. Pero esa plusvalía debe redistribuirse en el seno de la comunidad que la produce y no fomentar la acumulación de capital para una clase rentista de propietarios, que no desempeña ningún papel útil o productivo en la economía *per se*, sino que monopoliza el acceso al uso de las tecnologías y de los activos físicos y financieros. En *From Capital-Labour to*

*Capital-Life*¹, Maurizio Lazzarato sostiene que la «captura, tanto en la creación como en la materialización, es una apropiación recíproca abierta a lo impredecible y lo infinito, ahora que las figuras del *creador* y del *usuario* tienden a confundirse». Con demasiada frecuencia, la creación y el uso se encuentran separados de forma radical por la economía política. Pero, aplicadas a los usuarios de los museos, deberían fusionarse: la actividad del usuario, lejos de ser sinónimo de consumo (destrucción), se desborda y baña la producción. La actividad del usuario es creación socializada y, como tal, genera plusvalía.

Las actuales predicciones especulativas sobre cómo podría ser la cultura 3.0 se centran invariablemente en la aparición de la *web semántica* e insinúan que la interacción de los usuarios se reducirá, dando paso al contenido orientado a objetos: datos que hablan con datos. Pero estos vaticinios parecen demasiado determinados ideológicamente, como si los usuarios solo hicieran un uso activo si no hay otra alternativa, cuando en realidad preferirían consumir. El museo 3.0 *off-line*, a la manera de una caja de herramientas abierta a disposición de los usuarios, podría ser un lugar donde la implicación de estos (el desgaste por el uso que realizan) se reconociera explícitamente como algo que genera valor y que, como tal, da derecho a compartir tal valor.

Si retiramos del cuadro por un momento la crisis de financiación, resulta evidente que los museos, en la actualidad, se encuentran sumidos en una crisis de concepción, vacilando entre paradigmas museológicos irreconciliables. Por un lado, su arquitectura física de exposición está construida en buena medida de arriba a abajo: el comisario determina un contenido, orientado hacia un espectador. Por otro lado, aunque preocupados por proteger su *dignidad vertical*, los museos, en su intento de no perder comba y seguir el giro hacia los usuarios en el campo cultural, han adoptado elementos de la cultura 2.0. No en el sentido del término ligado a los medios digitales (no estamos hablando de una especie de museo *on-line*), sino en tanto que su modelo de legitimación tiene como premisa, al menos en parte, la experiencia, los comentarios y las aportaciones del visitante. De hecho, cabría sostener que ya hemos puesto en marcha un modelo de museo 2.0, solo que aún no hemos admitido este hecho. O, para ser más exactos, tenemos museos que dependen de los usuarios y que integran elementos de contenido generados por los usuarios, sin reconocer un régimen de usuarios colaboradores, ni su aportación colectiva. Los museos se han demostrado hasta la fecha poco dispuestos a abrir paso a los usuarios, porque su arquitectura física está orientada hacia la exposición y no hacia el uso, pero, sobre todo, porque su arquitectura conceptual tendría que renovarse de arriba a abajo para dotar de sentido esta integración.

¿A qué me refiero exactamente con *arquitectura conceptual*, un término que he utilizado ya en varias ocasiones? Lo uso para aludir a la manera en la que se ensartan sistemas conceptuales poderosos para formar edificios meta-arquitectónicos complejos, pero invisibles, que determinan en líneas generales la arquitectura física de nuestras instituciones. Puede

1 «Del Capital-Trabajo al Capital-Vida» se publicó en inglés en *ephemera* 4(3), 2004, pp. 187-208.

Se trata de una versión inicial del capítulo III del libro de LAZZARATO, M.: *Les Révolutions du Capitalisme*, París, Empêcheurs de Penser en Rond / Le Seuil, 2004.

que esta explicación no ayude realmente, así que he aquí cómo la idea podría aplicarse al museo, tal y como entendemos tal institución en la actualidad. Si hubiera que dar un solo nombre, el más importante, de arquitecto de los edificios conceptuales de la modernidad, tendría que ser el de Immanuel Kant. Sí, Kant es el mayor arquitecto del edificio conceptual del arte autónomo moderno. A todos los efectos, la arquitectura conceptual de los museos de arte de la actualidad (y, por lo tanto, su arquitectura física de exposición) se apoya en dos imperativos engarzados e intensamente paradójicos, formulados por Kant a finales del siglo XVIII. Por un lado, para Kant, el arte se caracteriza por su «finalidad sin fin»; por otro, se dirige hacia «el espectador desinteresado». El primer imperativo debía garantizar la universalidad del arte, preservándolo del ámbito del uso y del interés utilitario y permitiendo que encarnara libremente lo que este pensador llamaba «ideas estéticas», que podían ser objeto de conocimiento. Pero Kant se daba cuenta de que, de alguna manera, tenía que proteger esta dimensión objetiva del arte de la resbaladiza realidad de la valoración subjetiva, a pesar de admitir explícitamente que el arte era algo que solo se podía comprender subjetivamente... Parece la cuadratura del círculo, pero Kant acometió la tarea de forma tan espléndida que ha llevado dos siglos deshacer la operación. La solución fue su segunda idea complementaria, *el espectador desinteresado*. Sería difícil exagerar la solidez casi irreal de esta disposición conceptual, que, por supuesto, permite explicar precisamente su extraordinaria longevidad.

A pesar de que el espectador desinteresado sigue gozando de mucho respaldo en el mundo del arte, aunque solo sea por lo profundamente incrustado que está en su arquitectura institucional, otra noción, no del todo desvinculada, ha venido en fecha reciente a hacerle sombra: en palabras de Jacques Rancière, «el espectador emancipado». En un intento de salvar al espectador de la pasividad inherente a la que lo arrojaron compañeros de cama tan improbables como Bertolt Brecht y Guy Debord, Rancière argumenta que «la emancipación del espectador consiste en el poder de asociar y disociar». Los espectadores, sostiene este autor de manera contraintuitiva, saben lo que ven y saben qué hacer con ello, haciendo traducciones y contratraducciones a la luz de su propia experiencia. Al igual que todo el volumen de *El espectador emancipado*, la argumentación resulta seductora. Pero extraña. ¿No estira Rancière demasiado la definición (y la capacidad de acción) del espectador? ¿No acaba emancipando el propio término de *espectador* de su significado real? Verdaderamente emancipado, el espectador se arremanga, por así decirlo, convirtiéndose en algo del todo diferente: es posible que no resulte disparatado llamar a ese algo diferente *usuario*. En muchos sentidos, *El espectador emancipado* se lee mucho mejor si sustituimos *espectador* por *usuario*.

Bajo todo punto de vista, la filosofía occidental carece de una teoría o de un concepto maduro de usuario. El tema aflora cada tanto, pero, por extraño que parezca, no parece haber ningún tratamiento exhaustivo de lo que supone tal condición. De hecho, tal y como hemos venido diciendo, la mayor parte de la tradición del movimiento moderno se ha dedicado a impedir que esta figura llegara siquiera a aparecer. Si hubiera que señalar un punto de anclaje

del usuario, haríamos bien en echar mano de este pasaje de la *Genealogía de la moral* (II, 12) de Nietzsche, donde queda definido como una especie de voluntad de poder subterránea:

«La causa de la génesis de una cosa y la utilidad final de ésta, su efectiva utilización e inserción en un sistema de finalidades, son hechos *toto coelo* [totalmente] separados entre sí; [...] algo existente, algo que de algún modo ha llegado a realizarse, es interpretado una y otra vez, por un poder superior a ello, en dirección a nuevos propósitos, es apropiado de un modo nuevo, es transformado y adaptado a una nueva utilidad; [...] todo acontecer en el mundo orgánico es un subyugar, un enseñorearse, y [...], a su vez, todo subyugar y enseñorearse es un reinterpretar, un reajustar, en los que, por necesidad, el *sentido* anterior y la *finalidad* anterior tienen que quedar oscurecidos o incluso totalmente borrados»².

Esta sagaz reflexión de Nietzsche resulta útil, entre otras cosas, para cifrar el desafío al que se enfrentan los museos en la actualidad, en tanto que estos se ven claramente *reinterpretados en dirección a nuevos propósitos*, es decir, adaptados a nuevos fines y dotados de sentidos nuevos, potencialmente reñidos con sus orígenes y con sus propósitos anteriores. Cuáles son esos nuevos fines es, desde luego, una pregunta política (la pregunta política), porque depende de quién sea el sujeto de esa voluntad de poder, depende de la subjetividad política de quienes efectúan la interpretación. He aquí la pregunta que abordaré en el presente texto. ¿Hay algún nombre global que pudiéramos dar a la voluntad de poder que en la actualidad está *subyugando* finalidades anteriores, transformando la manera de hacer arte, adaptando la manera de exponer arte? He venido defendiendo que describamos tal voluntad con el término *usuario*: esa amplia categoría de la subjetividad política que corta transversalmente otras formas de relacionalidad, relativizando los privilegios expertos del comisario y desplazando, incluso sustituyendo, al espectador.

Tal y como deja claro el título de este seminario, *El museo en futuro*, hay una necesidad evidente y, en mayor medida espero, un deseo evidente de repensar y orientar hacia nuevos fines la arquitectura conceptual del museo contemporáneo de arriba a abajo y, más específicamente, el edificio conceptual del comisariado. Llamémoslo *necesidad*, reconociendo que estas actualizaciones conceptuales llegan con cierta cuota de ansiedad: en todo caso, de lo que no cabe duda es de que hay un cambio en marcha. Tal deseo parte desde luego de una experiencia de crisis, pero durante mucho tiempo las instituciones mantuvieron ante las crisis una actitud de negación, en lugar de emplear la energía crítica para avanzar. Por supuesto, como la crisis no se limita ni mucho menos a los museos, la reconfiguración debe echar mano de un diagnóstico de la situación más allá de los muros del museo. En particular, la cultura experta ha alcanzado un *impasse* global al darse de cabeza contra una forma más intensiva y amplia de relacionalidad cognitiva y de subjetividad profana: aquello a lo que me he estado refiriendo en términos generales como la *realidad de los usuarios*. Nada de la arquitectura conceptual del museo preparó a esta institución para el desafío de los usuarios: los comisarios se ocupan, los usuarios (desde la perspectiva de la cultura experta) no usan, sino que más bien hacen un mal uso. Cuando el museo deja de agarrarse

2 NIETZSCHE, FRIEDRICH: *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 1996, pp. 87-88.

con tanto ahínco al privilegio experto y a la autonomía kantiana, ¿qué hay que hacer para impedir, por un lado, que recaiga en demagogias determinadas por los usuarios y, por otro, que se convierta en un escaparate pluralista más de la sociedad de mercado?

Giorgio Agamben escribió (y no solo él, pero él lo hizo con concisión en *Profanaciones*) que «la creación de un nuevo uso es, así, posible para el hombre solamente desactivando un viejo uso, volviéndolo inoperante»³. *Desactivar* es un verbo que Giorgio Agamben utiliza con frecuencia para designar las condiciones políticas de posibilidad de los verdaderos cambios de paradigma, que solo pueden tener lugar, sostiene él, si se logra desactivar las estructuras de poder residuales. Si solo se las desplaza o revisa, su poder se mantiene activo. Es preciso desactivar instituciones conceptuales como *Espectador, Autor, Objeto, Evento o Finalidad sin Fin* para abrir paso a categorías más amplias e incluyentes. Para describir el cambio de paradigma que se está operando en muchas prácticas artísticas contemporáneas, intervencionistas y basadas en el discurso, la investigadora Mabel Tapia habla con acierto «de la función estética del arte». Se trata de una formulación provocadora, no cabe duda, pero que capta bien la radicalidad del momento. Decir que, en la actualidad, la *función estética* del arte se ha desactivado (y, allí donde sigue activa, se ha convertido en una especie de reclamo), no equivale a decir que las obras de arte ya no tengan una estética o estén desprovistas de alguna forma de ella, lo cual sería absurdo. Todos los objetos sensoriales tienen una estética; imposible desactivar eso. Pero no tienen necesariamente una función estética. Kant fue el responsable de que se asignara una función estética al arte: no creía que el arte estuviera desprovisto de función, solo que la función que le correspondía no debía tener finalidad u objetivo, sino desplegarse infinitamente en la contemplación estética desinteresada. Mientras tal función se mantenga activa, el arte se mantendrá fuera del universo de los usuarios y no podrá tener ningún valor de uso operativo.

Desactivar la función estética del arte, volverla inoperante, abre el arte (de acuerdo con la lectura de Agamben) a otras funciones. A una función heurística, por ejemplo; o a una función epistémica. O a las funciones más operativas de las prácticas a escala 1:1.

Pero la función estética del arte está tan íntimamente ligada a tantas concepciones contemporáneas de lo que es el arte que casi se ha ontologizado: como si esta función, determinada por la historia (y muy reciente), fuera inseparable del modo de ser mismo del arte, cumpliendo exactamente las esperanzas de Kant. Esto explica la reticencia entre algunos artistas a imaginar la desactivación de la función estética del arte.

Pero, de nuevo, desactivar la función estética del arte no supone en absoluto abolir la dimensión estética del arte, con independencia de cómo se interprete esta. Podemos recurrir a un concepto menos conocido de Kant para subrayar este punto estratégico. Al final de su *Crítica del juicio*, Kant introduce la noción de «ideas estéticas». Hoy en día, el pasaje puede pasar incluso desapercibido, hasta tal punto estamos habituados a una formulación de este tipo, que es la base misma de la investigación artística. Pero su sugerencia de que las

3 AGAMBEN, GIORGIO: *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. 112.

ideas podrían tener una dimensión sensorial debe haber sonado bastante asombrosa a los lectores del siglo XVIII. «Por idea estética», escribe Kant, «entiendo aquella representación de la imaginación que da mucho que pensar sin que, sin embargo, un pensamiento determinado, es decir, un concepto pueda serle adecuado y que, por consiguiente, ninguna lengua pueda expresar del todo y hacer inteligible». No estaba asignando al arte una función cognitiva, sino simplemente reconociendo que el conocimiento racional tiene un correlato en el conocimiento estético; y, al hacerlo, sentó las bases de lo que hoy se conoce como investigación artística.

Menciono esto solo para señalar que la activación de la figura del usuario no se produce en absoluto a expensas de las ideas y del discurso: más bien al revés. La cuestión, simplemente, es que, al desactivar la debilitante función estética del arte, los artistas contemporáneos están dando paso a una estética del arte con finalidad; una estética a la que se dota de una nueva finalidad en nombre de los usuarios.

La categoría de usuario es, desde luego, un arma de doble filo, pero es aquí precisamente donde radica su interés. Este es también el motivo por el que se granjea tanto desprecio dentro de tantas perspectivas teóricas contemporáneas. Políticamente, resulta tan ingobernable para el neoliberalismo (que, no obstante, depende de su dinamismo como forma de acumulación), como difícil de aceptar para quienes intentan perpetuar el consenso socialdemócrata. La comunidad de los usuarios no es ni revolucionaria (no comparte nada del potencial mesiánico del proletariado), ni dócil o sumisa. Es práctica, orientada a tareas concretas, próxima y autorregulada. Se puede expresar así: los usuarios juegan solo y siempre fuera de casa, no tienen campo propio. Se limitan a usar los campos disponibles. Primero, porque saben que no son propietarios y, además, porque, cualesquiera que sean sus demandas, cualesquiera que sean sus éxitos, saben que, pase lo que pase, el campo nunca será todo suyo. El desafío claramente es imaginar, y concretar, una forma emancipada, no instrumental, de realidad usuaria.

Aunque las teorizaciones sobre la categoría de usuario siguen en un estado de subdesarrollo terrible (de hecho, el sustantivo *usariedad*, a pesar de ser inmediatamente comprensible, aún no ha recibido la venia de esos catálogos de la cultura experta llamados diccionarios), existen algunos fundamentos filosóficos convincentes que pueden ayudar a entender mejor el concepto. Tal vez el más global sea la teoría del significado como uso que Ludwig Wittgenstein desarrolla en sus *Investigaciones filosóficas*. Wittgenstein sostiene que, en la lengua, todo el significado que hay, y toda la estabilidad, vienen determinados por los usuarios de esa lengua, y por ninguna otra cosa. Parece una óptica radicalmente relativista y, sin embargo, la comunidad de usuarios de una lengua proporciona una estabilidad relativa de significado: puesto que todos usan la lengua, pero nadie la posee. La lengua cambia, pero ningún usuario puede llevar a cabo un cambio: somos, a lo sumo, coautores dentro del juego de lenguaje de la comunidad de usuarios. El sagaz planteamiento de Wittgenstein ofrece una especie de prisma a través del cual imaginar todas las formas de comunidad de usuarios desde el punto de vista de un juego de lenguaje autorregulado.

Así pues, si la categoría de usuario nombra la forma de compromiso, de privilegio cognitivo (si puede llamarse así), de aquellos cuya reorientación del arte no es ni la del espectador, ni la del experto, ni la del propietario, entonces, ¿por qué el discurso y la práctica de la crítica del arte se han mostrado tan reacios a adoptarla? Los ideólogos del mundo del arte hablan de *participación*, con frecuencia adornándola con adjetivos como *libre* y *emancipada*. Decimos libremente *amantes del arte*, pero *usuarios del arte* huele a filisteísmo (lo cual dice desde luego algo de los valores aristocráticos que siguen apuntalando el *ethos* en apariencia democrático del arte contemporáneo). Quizá parte del motivo de la incomodidad del mundo del arte con la categoría de usuario tiene que ver con su notable carencia de romanticismo. No contiene ni un solo resto tempestuoso de las apropiaciones, pirateos, *détournements* y otras formas similares de travesura performativa que tan de moda se han puesto en los círculos del mundo del arte. En última instancia, podría ser un nombre más adecuado para la lógica subyacente a estas operaciones, pero no deja de ser en esencia diferente. Porque es radicalmente no performativo. Interpretar [*to perform*] la figura de usuario sería espectacularizarla, transformarla en un evento: es decir, negarla, convertirla en otra cosa. En este punto, la distinción entre el espectador y el usuario se presenta con la máxima claridad: el espectador es al espectáculo lo que el usuario es a lo usual.

Pongamos un ejemplo: el museo, en términos generales, se ha acostumbrado y, en realidad también el resto de nosotros, a ver el arte desde el punto de vista del *evento*. Las exposiciones, las publicaciones, los manifiestos, los movimientos, las obras de arte (de hecho, el propio arte) se perciben como eventos. Quizá esta noción nominativa y masculinista del arte como evento sea la que quede puesta en cuestión de manera más definitiva con la perspectiva *usual* del usuario. En la medida en que los eventos nunca existen en el presente, sino que están siempre en el horizonte o instalados ontológicamente en el pasado, basar el comisariado en ellos es darse el lujo de poder contemplarlos o esperar a que ocurran. *Poseerlos*, tal y como reza la nefanda máxima. El usuario, como categoría, no comparte esta perspectiva; los usuarios solo y siempre juegan fuera de casa: no tienen un campo propio. Y tampoco pueden esperar al evento: los eventos son para propietarios y los usuarios saben que, pase lo que pase, nunca serán del todo suyos. Este acceso a perspectivas que parecen evidentes solo es posible desde el punto de vista del usuario. El desafío para los museos, y para los comisarios, es lograr compartir estos puntos de vista heurísticos, en lugar de percibir al usuario como categoría no purificada del Otro.

El usuario, a mi juicio, nombra no solo una forma de relacionalidad que depende de las oportunidades, sino también una modalidad autorregulada de compromiso e intervención. Lo cual hace de tal figura una herramienta de por sí potencialmente poderosa. De la misma manera en que ser usuario tiene que ver con orientar hacia nuevos fines formas y medios disponibles, sin intentar poseerlos, cabe reorientar esta categoría misma para usarla como palanca, fulcro, conmutador, para hacer de ella un elemento que cambie las reglas del juego. Esa tabla de planchar recién ajustada a nuevos fines que alguien mencionó podría ser la máquina de guerra que hemos estado buscando. Llámosla Usuario Potemkin.

Antes de concluir, abordemos la cuestión desde otro punto de vista más: el de la biopolítica. En los mismos años en los que estaba formulando sus ideas sobre la condición de usuario (por ejemplo, en *El uso de los placeres*, el segundo volumen de su *Historia de la sexualidad*), Michel Foucault acometió un análisis minucioso del neoliberalismo en su seminario de 1978-1979, publicado bajo el título de *El nacimiento de la biopolítica*. Muchos críticos han intentado describir la interpretación de Foucault como prueba de un giro liberal en su pensamiento al final de su vida. No cabe duda de que su análisis deja traslucir una fascinación evidente por el neoliberalismo como *corpus* teórico que rompe con todos los paradigmas existentes, definiendo la forma-mercado como único marco válido. Este pensador dedica mucho esfuerzo a disociar el neoliberalismo de las ideologías conservadoras o reaccionarias; relativiza el concepto de libertad (y, por consiguiente, de *derecho natural*) en el pensamiento neoliberal, insistiendo en que el concepto fundamental era la pluralidad, y no la libertad, y la forma-mercado, el único modo de regulación adecuado a la diversidad esencial de las formas contemporáneas de existencia. ¿A dónde iba Foucault con todo esto y cómo puede ayudarnos a abrir espacio para la condición de usuario?

Tomemos la afirmación *la sociedad no existe*, que cabe interpretar como una especie de grito de guerra contra las instituciones y las reformas de inspiración social; o, en términos más precisos, como una declaración performativa de la utopía del neoliberalismo. En otro sentido, constituye una expresión sucinta del mismo tipo de percepción que Foucault estaba intentando proponer en su análisis de las formas cada vez más locales, sectoriales, diferenciales y parciales de las luchas de poder (incluidas aquellas libradas en nombre de los usuarios de instituciones o servicios), que no podían subsumirse dentro de modelos más generales, totalizadores o universalistas y que, de hecho, solo podían conseguir visibilidad distinguiéndose de ellos. En virtud de esta *visibilidad específica* y de la pluralidad de luchas, Foucault propuso la figura del *intelectual específico*, en contraposición con el intelectual universal (una figura muy conocida para el marxismo, el psicoanálisis y, desde luego, los críticos de arte), cuyo papel autoasignado es clarificar luchas particulares en nombre de la *Justicia, la Revolución verdadera, el Proceso Histórico*, etc. Foucault rechazaba esta tentación permanente de resignificar, recodificar y recolonizar luchas sectoriales a través de discursos unitarios. Esto es lo que podemos describir como el pragmatismo radical de Foucault; y es lo que conecta su interés, o fascinación, por el poder heurístico del paradigma neoliberal con su teorización de la categoría de usuario. «Los intelectuales se han habituado a trabajar no lo *universal*, lo *ejemplar*, lo *justo-y-verdadero-para-todos*, sino sectores específicos, puntos precisos en los que los situaban sus condiciones de trabajo, o sus condiciones de vida (la vivienda, el hospital, el manicomio, el laboratorio, la universidad, las relaciones familiares o sexuales). Han adquirido así una consciencia mucho más inmediata y concreta de las luchas. Y han encontrado problemas que eran inmediatos, *no universales*, diferentes con frecuencia de los del proletariado y de las masas»⁴.

4 FOUCAULT, MICHEL: «Verdad y poder», en *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta, 1979, p. 183.

Esto nos lleva directamente al desafío que el usuario supone para el museo contemporáneo. Pero antes habría que aclarar que el escepticismo de Foucault hacia las teorías totalizadoras y hacia los expertos que las determinan no tiene nada de despolitizado. Toda su intención era liberar el pensamiento de los mitos y actitudes que inhibían su capacidad de combinar radicalidad y eficacia (obsesiones con la coherencia, los valores colectivos, etc.), impidiendo que captara las luchas en su singularidad. En este sentido, proporciona un punto de partida para la reinención de una política de la emancipación. De la misma manera, su reconstrucción del neoliberalismo no era un fin en sí misma, a pesar de que, probablemente, su radicalidad lo dejó tan estupefacto que por momentos vaciló entre el asombro y el horror. Desde aquí, su propuesta pasaba por ver en el carácter ficticio del *homo economicus* un poderoso dispositivo de desnaturalización, que nos obliga a romper con análisis que no son sino pleonasmos del mundo tal y como resulta ser. En suma, Foucault proponía que hiciéramos una utilización diferente del atolladero en el que nos ha colocado el neoliberalismo, ejerciendo nuestra condición de usuarios de las herramientas conceptuales generadas a su pesar, en lugar de echar mano de aquellas que ya no están a nuestro alcance. Se trata de una estrategia, una práctica teórica, que nos permite vislumbrar cómo podrían ser instituciones como los museos si, en lugar de la cultura experta, se atrevieran a abrir paso al régimen de los usuarios.

Abrir paso al régimen de los usuarios significa literalmente abrirse a un espacio ignorado. Por lo menos así es cómo lo interpreta Michel Foucault en su *Uso de los placeres*, una atenta lectura de cómo la *Chresis*, la palabra en griego clásico para *uso*, divergía de las normas codificadas de comportamiento. De acuerdo con la versión que Foucault nos ofrece, el *uso* nombra el hueco entre el deseo y la ley: un espacio de flexibilidad, de interpretación, de traducción y contratraducción, de juego empírico, nunca plenamente elegido por los jugadores o usuarios, cuyo uso no obstante cambia las reglas del juego.

De acuerdo con lo aquí expuesto, el régimen de los usuarios constituye una forma *profana* de subjetividad política. Tomo la noción de *lo profano* de la obra del discípulo más aplicado de Foucault, Giorgio Agamben. En *Profanaciones*, anticipando lo que sería su muy esperado estudio sobre la categoría de usuario en la cultura occidental, Agamben subraya la clara antinomia que persiste entre el Museo y el uso. La profanación, tal y como él la describe, es sacar algo (una acción o un objeto) del ámbito de lo sagrado y *devolverlo* a su uso común. Una definición de este tipo desafía la prohibición fundamental del arte autónomo y de la estética kantiana (que el arte debe caracterizarse por su *finalidad sin fin* y no ser profanado... bajo la amenaza de dejar por completo de ser arte), pero, al mismo tiempo, parece excluir la posibilidad de algo parecido a un *arte útil*. Ya que, en el acto de profanación artística, tal y como él lo concibe, los objetos no adquieren exactamente valor de uso, sino una especie de *valor lúdico*. Y quizá la condición de usuario no sea sino eso: un elemento que cambia las reglas del juego de la relacionalidad dentro del museo. El régimen de los usuarios no está más allá del juego; sino que pasa por jugar en serio.

¿Cómo sería entonces un museo basado en el régimen de los usuarios? ¿Sucumbiría al vandalismo? ¿Cómo se podrían reconciliar o siquiera coordinar los intereses diferenciados de su comunidad de usuarios? ¿Cuál sería el significado de tal museo? ¿Y qué dirían los propietarios? Son estas todas preguntas fascinantes, pero resulta curioso que no se nos ocurra plantearlas en relación, pongamos, a la propia lengua, a pesar de que, como todo el mundo sabe, Ludwig Wittgenstein demostró de forma bastante definitiva en su teoría del lenguaje basada en el usuario que no hay en absoluto ningún significado en la lengua fuera de aquello que la comunidad de usuarios negocia colectivamente. Y no describimos esto como una concepción neoliberal del lenguaje. ¿No son acaso los museos, 1.0, grandes mansiones de la lengua, que, a pesar de haber servido para albergar el espectáculo y celebrar la propiedad, 2.0, solo pueden volverse significativas (es decir, llenarse de sentido) abriendo paso a los usuarios, 3.0?

El fracaso de la ideología del trabajo en red. Política versus instituciones culturales

Bart De Baere

Planteo este texto en el marco de una reflexión sobre el trabajo en red como posibilidad de avanzar. Es lo que nos han enseñado en la última década: el trabajo en red como una posibilidad de avanzar. Podría haber escrito de *L'Internationale* y los resultados innovadores que obtuvo en su periodo como red, cuando se implicó con las vanguardias de la posguerra de la II Guerra Mundial entre 1955 y 1985, llegando a una imagen que desafiaba en su esencia a la imagen hegemónica existente. Pero siempre he detestado identificar lo que hemos hecho toda la vida con el término empresarial *trabajo en red* y creo que ahora comienzo a ser capaz de explicar por qué. También es un argumento en el que está implícita la voluntad de que *L'Internationale* (www.internationaleonline.org) se convierta en una confederación de museos, que es lo que estamos tratando de hacer ahora. Este cambio es muy importante y no está claro que vayamos a conseguirlo. Hay un programa muy ambicioso basado en su contenido, que se centra en la cuestión de los usos del arte en relación a la historia europea, con las revoluciones de 1848 y el giro que llevó a 1989, como sus puntos de referencia fundamentales. Más allá de eso, existe el deseo de integración y de establecer una plataforma para la reflexión.

Lo institucional

Por lo menos desde 1968, y probablemente desde hace mucho más, como sociedad, nos hemos limitado a preguntarnos qué debería ser distinto, que debería cambiar. Creo que es urgente que empecemos a preguntarnos también de forma activa y consciente qué queremos mantener, y argumentar y actuar desde ahí. Esto puede constituir la posibilidad de una propuesta ofensiva por nuestra parte, los museos, hacia la política actual. No es necesariamente una iniciativa conservadora o reaccionaria, sino más bien la responsabilidad que podemos y debemos ejercer hacia la sociedad. Mantener, parece simplemente lo opuesto a cambiar, pero mantener es de hecho continuar, y continuar implica la actualización en

distintas circunstancias, es decir: una forma de cambiar también pero que nos compromete con la sociedad, sin que nosotros seamos el actor estrella. La debilidad actual de las instituciones culturales es una señal de alarma de la impotencia social que hoy está relacionada con ello, la impotencia de centrarse en una cuestión clave para la supervivencia social, a saber: no lo que debe cambiar, sino lo que debe llevarse más lejos. La sociedad, no somos solo nosotros, sino también nuestros abuelos, y sus abuelos, nuestros nietos y sus nietos.

Las relaciones entre las instituciones culturales públicas y el mundo de la política son muy tensas hoy en día. ¿Por qué? Vivimos en una época plagada de mitos. Empecemos desmontando uno. No estamos viviendo una situación pospolítica o posinstitucional, por muy de moda que suene decirlo. Vivimos en una democracia parlamentaria, no en una dictadura, ni en tiempos revolucionarios, ni tampoco en estado de anarquía. Y todavía tenemos instituciones públicas, incluso si la actividad que realizan se ha estabilizado. Estamos, sin embargo, en una coyuntura en la que resulta muy difícil pensar en términos del bien común y la sostenibilidad, en la que las reacciones no solo son muy rápidas sino también muy cortas de miras. Y la problemática relación actual entre el mundo de la política y las instituciones culturales dice mucho de esta sociedad, sus instituciones y —quizá incluso más— de la debilidad de sus políticas.

Dos movimientos

Las instituciones culturales fueron en otro tiempo las obras principales del mundo de la política, pero hoy en día todo el mundo está de acuerdo en que los políticos están retirándose de la cultura. Aunque todavía mucho dinero público se destina a la cultura, de hecho quizá más que nunca si se incluyen la cantidad de actos y dinero que se destina a la industria cultural, los políticos, según el mismo tópico, *ya no se pueden permitir* seguir financiando las instituciones culturales públicas. La cultura es barata, apoyar a una institución para que crezca cuesta menos que unos cuantos cientos de metros de autopista, sin embargo, se supone que las instituciones deben buscar financiación en otros lugares: la taquilla, *crowdfunding* o, preferiblemente, los patrocinios. Ese dinero debe ser la demostración de que existe un apoyo tangible. Por ello, las instituciones públicas buscan diversos medios económicos externos, ya que esa es la cuestión principal que los políticos sigue exigiendo: la cuestión de la gestión eficaz.

Contra esta forma de pensamiento neoliberal, ahora también predicado por políticos de izquierda, aparece el sueño que está igualmente extendido en el sector artístico internacional: la idea de *las instituciones de lo común*. Esta idea que lanzaron pensadores posmarxistas italianos como Toni Negri y Paolo Virno, subraya la importancia de las instituciones comunitarias, de las personas que se autoorganizan desde abajo. Inspiradas por esto, las instituciones culturales quieren volver a ser relevantes a nivel sociopolítico: sin llegar a posicionarse, sino acomodándose a las corrientes que fluyen en la sociedad. La versión *light* aquí es la idea del museo como lugar de parada para cualquiera y para todos, como afirmaba el director de la Tate, Chris Dercon, que ve el *Ghent City Pavilion (Stadshal)* que tiene tejado pero no tiene pared alguna, como el modelo de museo del futuro.

En resumidas cuentas: o habla el dinero, o hablan las personas. Los dos movimientos son, de hecho muy cercanos. En ninguno de los casos es la institución la que toma la palabra y de hecho, tampoco es la que toma en realidad las decisiones. Es más, las instituciones culturales, en ningún caso, recurren a la democracia representativa para conseguir apoyo. Recurren a otras instancias. Reflejan la debilidad de ese tipo de política, y encajan perfectamente con los modos contemporáneos.

En un ensayo publicado en el libro *Institutional Attitudes* [Actitudes institucionales], el pensador inglés Mark Fisher defiende que existe una ideología omnipresente en la actualidad que describe como la «ideología del trabajo en red». Una de sus características más importantes es el escepticismo hacia el Estado y hacia la posibilidad del cambio político organizado. Si llevamos más lejos la ideología del trabajo en red, es posible ver el neoliberalismo y el movimiento de los Indignados o de *Occupy* —una forma de neoanarquismo— como dos versiones del mismo movimiento. Tienen en común que son utopías: sueños de cómo podría funcionar la sociedad. El neoliberalismo confía en el poder creativo del individuo, la figura de Atlas cargando el mundo sobre sus hombros del escritor estadounidense Ayn Rand. El movimiento de *Occupy* cree en un movimiento de base desde el cual pueda emerger un nuevo futuro.

Los dos ofrecen, a su modo, proyecciones de un futuro incierto. Estas proyecciones dan *sentido* a la grotesca *urgencia de modernizar* actual. Generan una sensación de dinamismo, pero ahogan de raíz la concepción misma de acciones sostenibles. Tres años es el horizonte máximo; *ahora y de inmediato* es lo único que satisface. Ahora, ahora y de nuevo ahora. Cualquier noción del tiempo se ha derrumbado; el pasado y el futuro ya no existen como vectores. Las instituciones son víctimas de este cambio.

Las instituciones

Durante mucho tiempo, la democracia parlamentaria fue la institución principal en Europa, que hacía que la organización de la sociedad fuera aceptable. Era el *matrix* de Occidente, el producto de exportación por excelencia que justificaba guerras y misiles de crucero. Hoy en día, está tan perjudicada como cualquier otra institución. Los mencionados neoliberalismo y neoanarquismo son los únicos extremos utópicos de una desvinculación más amplia con la política representativa. Hoy en día, ser político no es cosa fácil, requiere una constitución fuerte y una buena coraza. La democracia representativa ha sido abandonada a su propio destino. Ya no es un sujeto de interés, ni mucho menos *la solución*. El mundo político, no solo abandona sus instituciones culturales, sino que está también abandonado.

Los políticos, los representantes, lidian con el déficit con resignación. Los ministros se autodenominan gestores de gobierno. Ya no lideran, gestionan. Un político, se decía hace años en Holanda, tiene que ser un gestor de redes. Esto resulta especialmente lamentable, pues, ¿cuál de estas dos partes: política o cultura, tras décadas de pensamiento a corto plazo, planteará la cuestión de qué representan las instituciones culturales? Lugares que

proporcionan un significado perdurable, por supuesto. Lugares en los que el funcionamiento está subordinado al sujeto, más que a los asuntos del día. Lugares que representan radicalmente la escena internacional. Porque los temas fundamentales que podemos compartir, tienen que ser compartidos con más de siete mil millones de personas: no solo el público de hoy sino las voces de los que estuvieron antes.

La solicitud que se ha formulado ante las instituciones culturales en los últimos años apelando a su reflexión, ha versado sobre las *instituciones de lo común* y ha utilizado el adjetivo *nuevo* constantemente. Pero es una falacia, la misma falacia que la idea del *nuevo institucionalismo*. Las instituciones son, por definición, algo antiguo, solo existen si perduran en el tiempo. Quien sea que asuma la responsabilidad no será servido por ellas sino que las servirá. Las instituciones exigen que su tradición se respete. Exigen mantenimiento, cultivo, atención. Incitan patrones de comportamiento, siempre e inevitablemente patrones antiguos que exigen ser experimentados de nuevo. Quien sea que actúe desde dentro de una situación institucional no solo lo hace en relación con su propio objetivo, sino que sus acciones también vitalizan a la institución (o no). El museo que muestra arte nuevo de forma original evoca a la vez todo el arte anterior y de esta forma reafirma el valor del nuevo.

Las instituciones responden como un centro social. Ese centro puede ser un ágora donde las diferencias de opinión política se invocan sin provocar una guerra, puede ser un templo donde las visiones sobre el arte se congregan y cristalizan para formar una imagen del arte. El poder de ese centro tiene mucho que ver con los actores que lo cuidan, pero no solo con ellos. Para empezar, el centro es temporal, las instituciones son lugares de dominio público, sus accionistas son los que el pensador irlandés Edmund Burke describió como votantes: todos los que vivieron alguna vez, todos los que viven ahora y todos los que vivirán alguna vez. Incluso el gobierno no es nada más que un bedel de sus instituciones. Una vez más se trata de nuestros abuelos y bisabuelos y de nuestros nietos y bisnietos.

El núcleo inherente de las instituciones es por lo tanto un centro de gravedad que gira lentamente y donde la sabiduría del pasado y las hipótesis sobre el futuro están siempre en juego. Con respecto a esto, las instituciones son muy diferentes de *los acontecimientos puntuales*, la propaganda y la gestión que constituyen ahora su servicio.

Responsabilidad

La riqueza de su espacio-tiempo es lo que da a las instituciones su valor añadido único. La profundidad del pasado y el futuro define su particularidad con respecto a los asuntos de actualidad. La verticalidad de las instituciones, considerada problemática por algunos, se ve como un punto alto (y por ello una jerarquía) pero es mejor abordarla como punto bajo, un punto de gravedad. Como fuente y no solo como faro. Las instituciones no tienen que cubrir todos los campos. El espectáculo, las ideas de actualidad, la maximización económica, pueden darse en medio del bullicio del momento social. Las instituciones no tienen que participar en todo. Son una fuente —posiblemente un faro— pero ciertamente no un

bastión. Apuestan por los valores, por las grandes cuestiones que la sociedad les encargó por su importancia pasada y futura. Si tienen como ancla estas cuestiones, las instituciones serán fuertes. Este podría ser su principio rector.

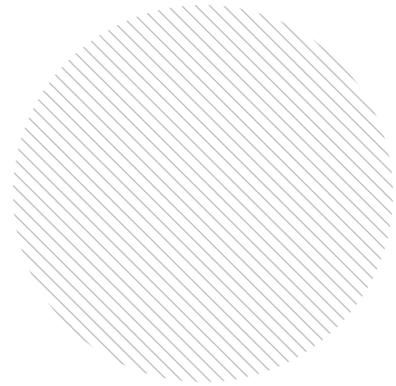
Se puede esperar entonces que la política representativa, nuestra mayor institución, defina las líneas principales de organización de nuestra sociedad, y que desde ese núcleo, extienda su mano a activistas y emprendedores, a los pulsos de la sociedad, y a los impulsos políticos fuera del parlamento. No para manejar estas corrientes, navegarlas y ganar populismo o políticas pragmáticas de poder, sino para permitir que la tradición de la democracia representativa perdure. ¿Cómo? Con el apoyo de nuevos movimientos sociales que se identifican con ello, y una sociedad civil fuerte de ejecutores que quieran contribuir.

A partir del propio núcleo de la política representativa —la interacción con una gama de perspectivas, prioridades y deseos y por ende significado social— se puede esperar un compromiso de dicha política con las instituciones culturales. El compromiso es mucho más que la gestión, es la implicación que lucha por una situación óptima. La gestión puede externalizarse a otra administración o al sector privado, pero no el compromiso. La gestión necesita una infraestructura básica, no instituciones.

Si el gobierno quiere instituciones culturales, además de la atención que les presta, también esperará mucho más de ellas que ahora. Debe esperar que las instituciones resalten el valor de su campo y sobresalgan en él. Entonces, no existirá contradicción alguna entre la atención hacia las masas y el gran capital. Porque las instituciones buscarán de forma natural interactuar con las emergencias sociales y aplaudirán la contribución de los ciudadanos y de las empresas que se involucren generosamente, como la burguesía del siglo XIX que provisionó las instituciones públicas. No serán su propiedad: ni de las masas, ni de los generosos mecenas. Las instituciones son de dominio público y van más allá de la noción de propiedad del aquí y ahora.

Una política democrática fuerte con instituciones públicas fuertes no salvará el mundo pero puede marcar una diferencia. Por ello, una política democrática que desatiende las instituciones culturales (como es el caso ahora) es una política débil. Es una política que se priva de sí misma y por ende también de la sociedad que representa, o que desea representar como si estuviera *cautivada*, fascinada por una ideología del trabajo en red como un conejo deslumbrado por los focos de un coche.

Acciones que reverberan: colaboraciones dentro y fuera de la institución



Sol Henaro

Probablemente hablar de cómo pueda ser el museo en el futuro represente una imagen difusa y quizás sea más cercano hablar de cómo nos desenvolvemos algunos agentes en el intersticio institucional/independiente; cómo van filtrándose *modos de hacer* de un lado al otro y cómo esas hibridaciones van fisurando o modificando —aunque sea mínimamente— otro tipo de plataformas como puede ser el propio museo. Hablar hoy de territorios definidos resulta opaco, inapetente y limitativo. Lo estimulante está en no fijar estrategias o vínculos para en cambio estar atentos y sensibles a las urgencias por atender desde las diversas estructuras en las que podamos operar; para ello, los procesos colaborativos resultan un valioso espacio de posibilidad. Suele pensarse la colaboración en red como algo que sucede fuera del museo y quizás así haya sido o suela ser en la mayoría de los casos, sin embargo, los procesos colaborativos desde luego se dan en el interior de la estructura museística y también desde ella. El museo es una de las plataformas desde donde hay que operar e intervenir como agentes culturales activos y comprometidos con la puesta en marcha de proyectos, agenciamientos y afectaciones en y para la cultura contemporánea.

El trabajo colaborativo siempre ha despertado mi interés. Considero que ese ejercicio plural y de acompañamiento colectivo permite generar estrechos lazos afectivos, complicidades y afinidades que permiten contrastar la postura propia frente a la del otro dentro de un proyecto común. En esas madrigueras se aprende a negociar, matizar visiones y trabajar conjuntamente por un fin compartido, más allá de los deseos o egos individuales, aunque esto último no siempre resulte fácil.

En mi caso, más que hablar en nombre de la Red de Conceptualismos del Sur —de la cual formo parte— explicaré primero lo que me ha significado tanto saber de su quehacer como haberme integrado en ella, para después abordar otros ejemplos de prácticas colaborativas o en red vigentes en México que han cautivado mi atención.



I

Desde el 2004 venía generando exposiciones sobre agentes singulares de los años setenta y ochenta en México desde un espacio independiente que fundé y al que nombre Celda Contemporánea. Ahí lleve a cabo diversas revisiones de artistas que consideraba habían provocado una impronta en la memoria reciente en las prácticas contemporáneas y que sin embargo, por el tipo de producción experimental y por la puesta en tensión de lógicas instaladas, fueron relegados al ámbito del rumor y si no expulsados, sí minimizados dentro del relato historiográfico. Intuía diversas potencias en una multiplicidad de singularidades individuales y colectivas y decidí atenderlas, estudiarlas, re-activarlas críticamente y sociabilizarlas desde el presente. Este aliento se sostuvo durante cuatro años y generó agenciamientos en un importante número de los que se acercaron al proyecto. Si bien el rigor en las investigaciones no podía ser tan profundo como hubiera querido, el proyecto sí se distinguía pletórico de energía y voluntad por instigar la construcción del relato historiográfico, ya que había generado un perfil que ningún museo de las dos entidades culturales más importantes de México, es decir, el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) o la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) estaban atendiendo hasta entonces. No fue desde el espacio oficial donde comenzó a atenderse de modo sistemático y sin nostalgias el ímpetu revisionista-crítico del pasado reciente en México, sino desde un espacio modesto, donde se procuró la fisura que detonó —poco a poco— reverberaciones de mayores alcances en otro tipo de estructuras.

Años más tarde, cuando supe de la Red de Conceptualismos del Sur, me generó toda la curiosidad y preguntas sobre su práctica, sus integrantes, su modo de organizarse y operar..., necesitaba como imán, saber más sobre ella. Me integré en el Programa de Estudios Independientes del MACBA (PEI) y ahí entramos en contacto a inicios del 2008 entre otros, Fernanda Nogueira, Miguel López y yo como inscritos del programa mientras que entre los



docentes estaban Suely Rolnik y Marcelo Expósito. Así, la posibilidad de acercarme a la Red se acortó significativamente y comencé a dialogar y compartir afinidades con algunos de ellos; después, en marzo 2009, tuvo lugar un encuentro de la Red en el MNCARS y viajé a Madrid para escucharlos y alimentar mis ganas. Más tarde coincidí en el Simposio en el marco de la Trienal de Chile 2009 con Ana Longoni, Graciela Carnevale y Marcelo Expósito quienes escucharon mi intervención y vieron la exposición que había curado en Valparaíso en torno a un colectivo sumamente particular de México que estuvo activo entre 1977 y 1983: el No-Grupo. Poco tiempo después recibí la invitación para suscribir la declaración de la Red y firmé el documento de inmediato.

He estudiado estrategias colaborativas entre artistas durante los años setenta, ochenta y noventa en México y siempre me ha sorprendido la fuerza vital que une a un conjunto de agentes y, de igual modo, cómo en algún momento las tensiones, discrepancias o simplemente los proyectos individuales se bifurcan atomizando la energía que los había vinculado. Con la Red de Conceptualismos me intrigaba ver cómo un grupo tan amplio y heterogéneo de agentes operaba en base a afinidades y contagios, cómo se concebían los proyectos (léase las urgencias), cómo se organizaban los procesos de trabajo y cómo se concretaban los deseos después de todo. Efectivamente ha sido una experiencia invaluable por lo que en esa madriguera he leído, aprendido, compartido y discutido, sumado a la riqueza que significa el haber entrado en contacto o estrechado fuerzas con muchos de ellos. La Red me ha permitido ver aspectos con otro tipo de agudeza, me ha servido también para formalizar algunas intuiciones al tiempo que me permitió entender que mis intereses por combatir procesos amnésicos u homogenizantes no eran para nada exclusivos míos sino de muchas singularidades desperdigadas por el globo que operan desde estructuras varias. El trabajo solitario me es inconcebible, soy, crezco y me potencio a través de la relación con el otro. La Red, en este sentido, me permite contrastarme, no hablar sola sobre determinados objetivos y sumar energías y voluntades.



Parte de las afinidades que dieron origen a la Red Conceptualismos del Sur se iniciaron en el marco del evento *Vivid Radical Memory* (VRM), una interesante iniciativa que conjuntó a investigadores e instituciones «comprometidas con el ámbito geopolítico» (en palabras de Mercader) para trabajar a manera de red en la recuperación, estudio y difusión de materiales heterogéneos sobre prácticas conceptuales de carácter abiertamente sociopolítico de la década de los sesenta, setenta y ochenta tanto de Sudamérica como de Europa del Este y del Sur. Llevaron a cabo encuentros para abordar colectivamente las problemáticas sociopolíticas que tuvieron lugar durante esas décadas, qué tipo de subjetividades se configuraron y cómo se manifestaron estas en la producción artística. Precisamente, en uno de sus encuentros sostenidos a inicios del 2007 entraron en contacto directo y de modo sostenido varios de los agentes que darían forma a la Red de Conceptualismos del Sur, que surgió de manera formal a finales de ese mismo año.

Esta plataforma internacional e intergeneracional de trabajo, pensamiento y toma de posición colectiva no es un agrupamiento de índole académico, es sobre todo un ánimo compartido para incidir ante las tendencias fetichizadoras y desactivadoras de la potencia de gestos, producciones y acciones vinculadas a prácticas culturales cuyo poder simbólico —o memoria sensible— nos resulta prioritaria. Para decirlo en palabras de Ana Longoni «Nos pensamos como sujetos implicados en roles y deseos múltiples en medio de una trama compleja que excede largamente los claustros universitarios (pero tampoco los repele), y donde nuestro involucramiento y activación responden a una cuestión indisociable de nuestra vida misma [...] Queremos contribuir a generar otras políticas en cuanto a investigación, archivo y formas de circulación (publicaciones, exposiciones, etc.), iniciativas colectivas que además involucren a sujetos y a instituciones dispersos en distintos países».

Conformada por cerca de 60 investigadores, artistas, curadores y con integrantes de Brasil, Argentina, Perú, Paraguay, Colombia, Chile, Ecuador, Uruguay, México o España, la Red ha



logrado poner en marcha diversos proyectos colectivos entre encuentros presenciales, publicaciones, debates, investigaciones, ha intercedido en la ubicación/activación de archivos como el de Clemente Padín, el de Juan Carlos Romero o el del Grupo CADA y ha concretado exposiciones como *Perder la forma humana, una imagen sísmica de los años ochenta latinoamericanos* que tuvo lugar en octubre de 2012 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y que itinerará tanto a Lima, Perú como a Buenos Aires, Argentina.

La Red es un organismo vivo, de intercambio y puesta en común cuyos efectos —y afectos— se derraman en las diversas estructuras desde las que operamos como agentes individuales y desde los contextos en los que intervenimos, léase institución pública, privada, espacio independiente o bien desde el espacio docente, los textos y ensayos que generamos o nuestros proyectos curatoriales. Es decir, los efectos de la Red —sin duda— no se circunscriben ni reverberan únicamente en la propia Red.

II

Dentro de la disciplina de la restauración, la especialidad en conservación de arte contemporáneo ha sido una práctica relativamente reciente y representa un reto para los restauradores debido a la utilización de materiales poco duraderos, la experimentación, la obsolescencia tecnológica, así como el entendimiento de la intención del artista. Por ello los grupos de trabajo suelen ser interdisciplinarios integrando además de restauradores, a historiadores, curadores, químicos, físicos o informáticos que procuran pensar conjuntamente propuestas de estabilización e intervención pertinentes. El caso que quiero exponer en este horizonte surgió hacia 1996 en Holanda, es el *International Network for the Conservation of Contemporary Art* (INCCA), una red de intercambio de información sobre técnicas de estudio de materiales, tratamientos de restauración, análisis y entrevistas con artistas. En 2010, por iniciativa de la Fundación Getty (en su división de *Research Institute*) y

la Facultad de Restauración de la Universidad de Minas Gerais de Belo Horizonte, Brasil, el INCCA convocó a varios especialistas de Portugal, España, Chile, Argentina, Uruguay, Perú, Cuba, México y Brasil para reunirse y discutir problemáticas compartidas. Derivada de esa primera reunión, en 2011 el Museo Universitario Arte Contemporáneo, MUAC-UNAM, a través de su Laboratorio de Restauración, convocó a varios de los participantes del encuentro en Belo Horizonte para sentarse y discutir esta vez sobre la posibilidad de creación de una red Iberoamericana. Uno de los acuerdos de este encuentro fue la necesidad de formar grupos por países o regiones para integrar temas de investigación comunes. Sin embargo, la crisis económica que afectó fuertemente a los sectores culturales de algunos países involucrados provocó el detenimiento en la continuidad de las reuniones internacionales por falta de financiamiento.

A pesar de ello, los miembros de cada país han continuado trabajando de forma regional o interna y actualmente los agentes en México centran sus objetivos en consolidarse como grupo con el fin de generar líneas de investigación y poder tomar posturas definidas frente a problemáticas como restauraciones inapropiadas, emergencias o situaciones vinculadas con políticas institucionales.

Una red como esta, en el caso de México, cobra una relevancia de especial vigencia ante hechos como los sucedidos hace apenas un par de meses en relación al proceso de restauración (contratado por el Fideicomiso del Centro Histórico) a la que fue sometida la escultura de Carlos IV, conocida popularmente como *El Caballito*; una escultura realizada en 1795 por el valenciano Manuel Tolsá que sufrió una dramática e incorrecta *restauración* pues se utilizó ácido nítrico en una concentración tan elevada que eliminó —al parecer de manera irreversible— el 50 por ciento de su pátina y parte de la aleación del bronce. A inicios de septiembre de 2013 la información sobre el deficiente tratamiento que se estaba aplicando a la escultura comenzó a circular, no desde la voz institucional, sino a través de la fuga/denuncia en redes sociales desde donde en poco tiempo brincó la noticia a los medios nacionales y al escándalo generalizado.

Si bien este incidente no lo tomo del arte contemporáneo, sirve para señalar que la ambigüedad sobre si hubo o no licitación pública y el desamparo de una revisión profesional acertada son ejemplos del tipo de embates en el que el ala de INCAA México desea intervenir. Conformar el núcleo México permitirá que como unidad ganen fuerza y voz pública para poder intervenir políticamente ante situaciones que impliquen por ejemplo, al patrimonio público. Esto me hace recordar las diversas declaratorias que han surgido desde la Red Conceptualismos del Sur para pronunciarse colectivamente frente a situaciones que se leen como impostergables. Ahí, la voz colectiva logra intervenir en la esfera pública y fugar a través de sus muchos tentáculos tácticos, la información y el pronunciamiento.



III

En otro horizonte de intereses se encuentra la Plataforma Arte Educación (PAE), un enclave de agentes profesionales tanto de instituciones públicas como privadas que operan dentro del maridaje educación y arte contemporáneo. El PAE se reunió inicialmente en 2011 para pedir una beca del Community Arts Convening and Research Project con el fin de publicar una antología de textos sobre arte/educación en el contexto actual mexicano y, pese a que no obtuvieron el apoyo solicitado, decidieron continuar trabajando en un proyecto común cuya salida inicial sería una página de Internet que funcionará como una red social para interesados tanto en el tema como para agentes pedagógicos. Además de ello han logrado concretar actividades como el Laboratorio de mediación en la Casa del Lago (2012) donde llevaron a cabo estudios, discusiones públicas, una exposición y una publicación para esa institución que no cuenta con área de servicios educativos. También dirigieron las clínicas del Simposio Internacional de Teoría de Arte Contemporáneo, SITAC (2013).

Con esta red sucedió algo que en el contexto local parecía imposible: lograron reunirse de modo sistemático agentes de instituciones públicas como son el INBA o la UNAM junto con agentes de instituciones privadas como La Colección/Fundación JUMEX o Casa Vecina (Fundación del Centro Histórico). Con frecuencia, las instituciones tienden a ser territoriales y celosas del intercambio de información y capital simbólico por lo que leo como un gran paso que este grupo haya hecho posible un espacio común de estudio, reflexión y generación de proyectos en lugar de defender aisladamente trincheras. Más allá de en qué derive esta red, celebro el juntarse para pensar colectivamente los problemas que les atañe y que desean impugnar.

A pesar de esta primera sensibilidad institucional por parte de la Casa del Lago, falta potenciar el compromiso de cada una de estas instituciones a las que pertenecen los miembros del PAE como agentes activos y no limitarse a fungir como institución-cobija del agente

individual. Igualmente, hace falta que las instituciones comprendan por ejemplo, que el trabajo del PAE y las juntas externas también forman parte del trabajo institucional. Creo que si no es la institución la que genera el primer aliento al menos sí debería facilitar el camino a sus agentes individuales para continuar en esos proyectos que además, vierten su capital simbólico en las propias instituciones en las que operan.

IV

El último caso que deseo compartir no alude estrictamente a un trabajo en red pero sí a un trabajo colaborativo y a la sensibilidad por parte de la institución para poner en práctica modelos experimentales que implican a diversas áreas del museo. Se trata de un programa museológico que se puso en marcha durante 2013 a través del Departamento de Enlace y Mediación del Museo Universitario de Arte Contemporáneo: *El MUAC en tu casa*. La finalidad de este proyecto es acercar y sensibilizar a un público joven a los procesos de conservación, monitoreo, resguardo, exhibición, estudio, divulgación y disfrute de obras de arte del acervo artístico del MUAC, UNAM. El público meta son los estudiantes de la Escuela Nacional Preparatoria de la Universidad (fundada en 1868 y hoy con nueve planteles) así como la comunidad de familiares, amigos y vecinos que los rodean.

Este programa intenta dar respuesta a preguntas fundamentales que se formulan desde la Nueva Museología o Museología social-comunitaria: ¿Cómo sustraer a los museos de la acción del Estado que los usa para reproducir la hegemonía de los sectores dominantes? ¿Cómo evitar o disminuir la distancia entre los usuarios y los museos? ¿Cómo resolver el problema de la descontextualización y la sacralización de los objetos? ¿Qué hacer para que estos dejen de ser espacios *muertos* y se conviertan en espacios *vivos* atentos a las necesidades de determinado entorno? Por medio de un acuerdo establecido con la Escuela Nacional Preparatoria (ENP), el MUAC prestó obra del Patrimonio Universitario asignada al acervo de arte contemporáneo del MUAC a nueve estudiantes, cada uno proveniente de distintos planteles de preparatorias por un periodo de cuatro a cinco semanas.

El acierto de esta iniciativa fue posible gracias a la participación, esfuerzo y voluntad coordinada de diversos agentes internos y externos que frente a la complejidad propia de un proyecto que implica la participación activa de directivos, profesores, alumnos y funcionarios tanto de la ENP como del MUAC, han podido enfrentar y solucionar de forma creativa dificultades burocráticas y la falta de recursos materiales y humanos. Los alumnos seleccionados, una vez instaladas las obras en sus entornos privados, idearon actividades como inauguraciones, un concierto durante una de las clausuras, recorridos con familiares y con la comunidad, debates con los compañeros de la preparatoria, un taller infantil, mientras que otros crearon un evento y grupo de debate en Facebook.

El entusiasmo y responsabilidad que mostraron los seleccionados sirvió para constatar la pertinencia del programa y su recepción por parte no solo de los seleccionados sino también de sus familias y entornos sociales. Así, se abonó a acortar la distancia con el arte

contemporáneo en grupos y comunidades a los que, por lo general, se les dificulta el acceso a la cultura y a los museos de arte. Estos chicos de entre 17-18 años no pidieron este guiño pero quizás estas experiencias les hayan generado una impronta que les permita —en adelante— entender, acercarse, formar parte y disfrutar de la oferta cultural de un modo que antes no conocían. Actualmente se trabaja en la siguiente edición de este programa para el cual los artistas invitados han aceptado trabajar/colaborar directamente con los estudiantes seleccionados en sus entornos, avanzando en la intención por estrechar experiencias directas no solo con la obra, sino con el autor mismo. Algunos de los artistas de esta edición son Enrique Ježik, Jonathan Hernández e Ivonne Venegas entre otros.

Con estos casos no he querido sino compartir algunos proyectos vigentes en el contexto de México; prácticas colaborativas que integran voluntades, entusiasmos e intereses compartidos que procuran desbordar demarcaciones específicas o cerradas.

No es una novedad decir que en los procesos de creación también suele predominar la estructura piramidal pero cada vez es más común notar cómo ese modelo se ha transformado y cómo el trabajo en red o en colaboración va filtrándose y abriendo los poros en algunas inercias. Que parte de este tipo de iniciativas no surjan necesariamente desde la institución, no implica un problema cuando la institución muestra su capacidad sensible de leer, reconocer y potenciar aquellas tácticas que se dan fuera de ella y de las cuales pueden aprender o bien, con las cuales pueden colaborar. Es un hecho que, hablando de perímetros flexibles, la reverberación y efectos de muchas de estas prácticas resulta viral. Con suerte, algunas veces se logran provocar nuevos contagios o al menos se van sentando precedentes que pueden ser re-estimados. Los procesos en red, en tanto gran delta de singularidades, son espacios de negociación donde también de las tensiones y contradicciones, se aprende. Basta, como en todo, estar atentos.

Sobre la vigencia de los ejercicios colaborativos, es verdad que esa fuerza que une al inicio y que en algún momento pareciera expulsarlos del ejercicio común es una posibilidad latente. Sin embargo, no debe preocupar por cuanto tiempo esa voluntad será *efectiva*; lo importante es ubicar las urgencias, hacerse cargo de ellas y mantener viva la iniciativa mientras sea posible. Cuando no lo sea más, será momento de imaginar nuevos modos de auto-organización, operación y sobre todo, de compartir. Dentro o fuera de la institución cuando hay una inclinación por trabajar con material inflamable se tiende a trabajar siempre desde el desacomodo y en ello, la voz de otro y la fuerza colectiva las estimo como absoluta combustión.

Redes educativas y museos. Algunos retos de las pedagogías colectivas y las instituciones culturales¹

Javier Rodrigo

A modo de abertura...

Actualmente, la repolitización de la educación ante la crisis y fin de ciclo que estamos experimentando supera con creces los planteamientos políticos del problemático *giro educativo* del mundo del arte y otras propuestas de *pedagogías radicales* enunciadas desde el campo cultural. Este desborde se practica por medio de respuestas ciudadanas materializadas en las mareas, las universidades/escuelas libres, las huelgas de profesores, los espacios de co-aprendizaje colectivos o co-crianza, los centros sociales autogestionados, así como otras iniciativas de pedagogías colectivas y aprendizajes múltiples. Estas tentativas sobrepasan la relación institucional, tanto en políticas sociales como en culturales, y generan otros espacios de ciudadanías, componiendo redes educativas.

En este texto describiremos algunos de los elementos de las redes educativas, como iniciativas que ponen la cuestión de la vida, lo reproductivo, los cuidados y la construcción del cuerpo colectivo en el centro de sus pragmáticas políticas. Sin interpelar a una vanguardia cultural o un antagonismo radical académico, ni a una moda pasajera, sino más bien reivindicando las tradiciones políticas de la educación y sus modos de concebir prácticas instituyentes, las redes educativas redimensionan la pregunta sobre la educación como una apuesta por construir un espacio común, que sea habitable y proactivo, trazando otro modelo de transformación institucional.

1 Este texto recoge parcialmente mi presentación en el encuentro de ADACE de 2013 *El museo en futuro. Cruces y desvíos*. Es fruto de las discusiones y prácticas mantenidas en *Transductores*, sobretodo con el otro coordinador del proyecto, Antonio Collados. A su vez estas reflexiones son deudoras de otras personas e iniciativas que nos hemos encontrado en el camino durante ya cinco años. Finalmente otra fuente inestimable de saberes surgió de la experiencia de Residencia de investigación en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía durante el año 2013, con el título: *Pedagogías colectivas y prácticas instituyentes*. A todas las personas con las que hablé y compartí en esta residencia, así como con las que he trabajado en las iniciativas de *Transductores* les agradezco su apertura y disposición.

Se pretende así en primer lugar trazar brevemente un mapa de los conflictos, tensiones y oportunidades que generan las redes educativas y las pedagogías colectivas como construcción y coexistencia de un mundo común. En segundo lugar, trataremos de aprender de estas redes y sus consecuencias en los museos e instituciones culturales. Si pensamos en lo reproductivo y el trabajo sobre lo común en la mediación en instituciones culturales y en la problemática construcción de conocimientos colectivos dentro de un museo, surgen otros retos, paradojas y nuevas preguntas que plantearnos.

Redes educativas: retos de las pedagogías colectivas

La primera cuestión a la que nos enfrentamos se centra en definir los parámetros en los que nos movemos cuando hablamos de redes educativas. Ya de partida es un concepto bastante problemático y para nada falto de controversias. Es importante subrayar que términos como redes o trabajo en red no son elementos abstractos o fines en sí mismos. Suponen realidades complejas. De hecho, las redes y los proyectos colectivos no están exentos de relaciones de poder y continuas paradojas².

Existen diversos modos de definir qué es una red educativa. Por ejemplo, si nos fijamos en la expansión de los nuevos contextos de aprendizaje, estas redes se generan en relación a comunidades digitales, de *makers* y otros fenómenos relacionados con la cultura libre, el P2P y la cultura *hacker*. En este campo de discursos cobran importancia y se remarcan conceptos como educación expandida, *edupunk* o *e-learning* bajo la influencia de las redes sociales y la cultura abierta. Estas prácticas a veces están marcadas por cierta tendencia filotecnológica, que roza los discursos de innovación y excelencia, con la consecuencia de oscurecer o dejar otras tradiciones políticas de la educación en un segundo plano ante una supuesta agencia emancipadora y relación horizontal de los sujetos³.

Desde otro punto de vista, si acudimos a una literatura convencionalmente más pedagógica, podríamos entender los Movimientos de Renovación Pedagógica (MRPs), como espacios de redes educativas⁴. Durante la Transición los MRPs promovieron espacios colectivos de encuentros, intercambios y relaciones entre diversos docentes y otros actores para replantearse qué nuevos papeles podía tener la escuela pública en aquel proyecto de democracia donde se enraizó la famosa *Cultura de la Transición*. Siguiendo otros relatos disonantes e inconformes, ciertos experimentos y trabajos también podrían suponer otro ejemplo de redes educativas: las Cooperatives d'Enseyament, las primeras universidades populares, los primeros Casals de Joves en Cataluña o las Ikastolas en Euskal Herria. Todas estas redes surgen como emergencias ciudadanas en la coyuntura de la Transición. Fueron escenarios

2 Realizar proyectos en red o trabajar en redes no tiene por que ser sinónimo de horizontalidad, igualdad de recursos, distribución de riquezas o transformación institucional, ni mucho menos.

3 Este tipo de cuestiones fueron abordadas en un texto que escribí hace tiempo donde me replanteaban este tipo de luchas y discursos pedagógicos en disputa. Véase: RODRIGO, JAVIER (2010)

4 A tal respecto el texto de Jaume Martínez Bonafé da cuenta de la relación de los MRPs con movimientos sociales, su legado histórico y sus complejidades contemporáneas.

donde se experimentó nuevas formas de hacer política, educación y proyectos de vida, donde la pedagogía y lo común se daban la mano en líneas de fuga del relato y el discurso hegemónico de la política educativa de la Transición⁵.

Viendo estos dos ejes de discusión, la red como una comunidad de *makers* o *hackers* en un *hacklab* durante un trabajo prolongado por un lado; o la red como una comunidad educativa que genera un experimento de escuela diferente, nuestra intención no es tanto definir de forma ontológica qué es una red educativa sino trazar los componentes políticos que las conforman. De forma general podríamos definir una red educativa como un ensamblaje de pedagogías en red, como una composición y co-existencia de múltiples saberes y sujetos, que en espacios heterogéneos y con diversos registros generan pedagogías colectivas. Este ensamblaje se compondría como una máquina orgánica abierta de sujetos, cuerpos y saberes y no tanto como una comunidad cerrada y experta en un tipo de conocimiento. Generar pedagogías colectivas, en plural, viene a indicar múltiples modos de repolitizar la educación, desplegarse sin entender que hay un único modo o relación eficiente o real, manteniendo siempre en tensión los modos de producir conocimiento entre los diversos actores, grupos o nodos que componen este ensamblaje y sus modos pedagógicos. Una red educativa puede así configurarse a través de varios modos de hacer: una escuela alternativa, un MRP, una comunidad práctica, una cooperativa de co-crianza o de co-maternidad, un centro social auto-gestionado, un huerto urbano, una marea ciudadana y, por supuesto, como la Marea Verde.

La escuela-red, la marea-red, la cooperativa-red, son configuraciones orgánicas. Estas redes se comportan como organismos vivos. Son dinámicas. Están en movimiento, en expansión y constricción, con diversos ritmos y tempos. No es un proyecto con unos objetivos cerrados, sino más bien una serie de iniciativas que se elaboran bajo determinados propósitos políticos y modos de hacer. En sus tránsitos generan saberes, experiencias y modos de estar conjuntamente. En su hacer, rehacer, reflexionar y practicar es donde se tejen los sujetos y se entretajan los saberes. Y estas colectividades, no están exentas de paradojas, fricciones, espacios de negociación o incertidumbres. Son estas tensiones las que generan nuevos saberes y formas de aprendizajes. Las redes educativas constituyen tentativas políticas de cohabitar y coexistir en un mundo común, según los términos que nos propone Marina Garcés (2013). Un mundo común que es interdependiente y situado. Este mundo trata de repensarse y aprender a través de las paradojas que emergen en las políticas y ecologías de los procesos colectivos. Una cuestión fundamental de cómo construimos este espacio común se centra en preguntarse cómo seguimos aprendiendo juntas, más allá de lo que ya sabemos...

5 Este es un relato que a nuestro entender queda todavía pendiente de una investigación más pormenorizada, para entender cómo ciertos relatos y procesos instituyentes son deudores de ciertas tradiciones de educación popular, procesos autogestionados de jóvenes y ámbitos radicalmente politizados de la primera ola de animación sociocultural, de las radios libres y medios independientes y de las universidades populares de los 80 y principios de los 90 en el Estado.

Implicaciones políticas. Más allá de una pedagogía radical

Una construcción compleja de saberes y redes como ciudadanía nuevas, supone una clara superación del paradigma del giro educativo en su versión más convencional dentro del campo del arte, del comisariado y de las estéticas pedagógicas que aún hoy en día tiene impacto dentro del campo de la cultura contemporánea⁶. Muchas redes educativas se sitúan más allá de un academicismo o antagonismo domesticado donde ciertos movimientos se presenta como radicales, como portavoces de una única verdad política ante una institución cultural; más allá de ciertos proyectos de pedagogías radicales, que superponen un cierto tipo de conocimiento y actores radicales —a veces los artistas— en detrimento de otros saberes y actores. Ya que esta supuesta radicalidad anula o ataca la tecnocracia y normativización de la educación reglada. Este giro retórico, de auto-definirse radical en relación a una otredad normativa (la escuela es siempre mala, ergo yo soy radical), conlleva una negación de la educación pública y sus complejidades políticas, ¿cómo si la escuela no tuviera espacios de resistencia y otras tradiciones y genealogías críticas! En esta dialéctica, radical vs normativo, se subrayan ciertos modos de práctica cultural como emancipadores y liberadores, simplemente por ser activados por artistas en contra de saberes y políticas de maestros, educadoras u otro tipo de actores. Y esto pese a que en muchos casos se nombran referentes de educación popular o feminista, como Freire o bell hooks.

Las redes educativas recuperan activamente tradiciones políticas de otras pedagogías. No reivindican inventarse nada que no hayan hecho ya la Escuela Nueva, la educación popular, la Institución Libre de Enseñanza o muchos movimientos sociales y de liberación; no pretenden reinventar la rueda pedagógica o política. En su caminar juntos es donde trazan y recuperan su herencia política. Es donde reactivan tradiciones políticas de la educación popular, de experimentos de pedagogías alternativas públicas y otros espacios de aprendizajes. En vez de intentar hacer escuela, generan múltiples aprendizajes más allá de paradigmas o tendencias que suceden sobre lo inesperado, sobre lo imprevisible, simplemente al estar juntas y co-habitar los espacios, ya sea entre grupos diversos, entre acciones de cultivo y riego de huertos urbanos o experimentando espacios con grupos de niños y niñas cuyas miradas son disidente a la planificación adulto-céntrica.

Las redes educativas suponen otros espacios de ciudadanía posibles: ponen lo doméstico y reproductivo en el centro de la iniciativa, evitando componer su experiencia educativa y la generación de saberes únicamente a través de modelos hegemónicos de transmisión de conocimientos, como pueden ser las charlas magistrales o los seminarios basados en lecturas de textos claves, trabajando por un equilibrio, por una tensión fructífera entre lo productivo y lo reproductivo y activando otros modelos de prácticas críticas desde las

6 Rogoff anunciaba de forma crítica el giro en el 2008 (ya casi han pasado siete años) y existen publicaciones como la de Paul O'Neill y Mick Wilson (2010), centrada sobretudo en consecuencias e impacto en discursos comisariales; o el número 6 de *Desacuerdos* (VV.AA, 2010) centrado en el Estado español desde múltiples historias y perspectivas.

pedagogías. Las pedagogías articulan nuevas ciudadanía en sus modelos experimentales de cooperativismo, trabajo sobre afectos y cuidados, y los modos posibles de auto-organización social (Ivern, 2007; Coté, Richard; y de Peuter, 2004).

Estas redes, además, construyen o, mejor dicho, albergan espacios de habitar lo común; son lugares de acogida, de trabajo relacional y apertura de modos de estar y experimentar. Son áreas co-habitable que pueden crearse desde otro tipo de políticas afectivas o de la emoción (Vidiella, 2012). Estas políticas de acogida se generan desde espacios blandos, lugares porosos, permeables, que no predeterminan una ideología fuerte para poder entrar o implicarse. Se mantienen bajo una políticas de grado cero, al ras. Esto puede ser un paso para una *revolución de punto cero* que sustenta lo común desde otra lógica de retribución, distribución y generación de cuidados (Federici, 2013). Cultivar en huerto urbano, ir al coro de un centro social, desarrollar talleres o derivas colectivas, cocinar y comer juntas, genera otros espacios de experiencias comunes a partir de acciones cotidianas, puede que banales, pero son un conjunto de gestos políticos que precisamente dan cuenta de estos espacios porosos donde comenzar a cultivar un *nosotras*.

Por tanto, bajo su pluralidad y heterogeneidad, las redes educativas no pueden quedarse reducidas a una única marca o suposición (pedagogías radicales, liberadoras, regenerativas, críticas o colectivas). No pueden ser etiquetadas como si fueran proyectos de vanguardia o de innovación radical, abocadas al mayor de los éxitos —o de los fracasos—. Más bien puede que sean lo contrario: tentativas que no están sujetas a esas lógicas de dialécticas indentitarias, de economías de grupos objetivos (*target groups*), de experimentos radicales de vanguardia, de calendarios cerrados con eventos o proyectos que hay que terminar. Ecologías, tiempos y espacios otros donde se despliegan nuevas formas de conocimientos... en definitiva, otras formas políticas.

¿Museos del futuro? Cruces y desviaciones pedagógicas

Las pedagogías se despliegan siempre como una práctica posibilitadora (pedagogía de la esperanza, como diría Paulo Freire). En muchas ocasiones requieren un trabajo constante, con condiciones materiales de instituciones concretas (la escuela, el museo, el centro comunitario, la plaza, la cooperativa de crianza, etc.). Por ello, una primera cuestión sobre los retos que abordan las pedagogías colectivas viene a preguntarse sobre qué espacios de crítica y de agencia posibilita una red educativa. Espacio de crítica como un elemento de trabajo desde dentro, como una posición que hace más reflexiva y porosa la institución museo, ya que las redes educativas incluyen a múltiples actores, discursos y saberes en sus composiciones políticas. Este gesto supone situar la posibilidad de transformación institucional no por medio de espacios de oposición radical desde un afuera constitutivo, o desde una visión más reformista, sino más bien desde el mismo espacio cruzado de relaciones de poder, discursos y prácticas que entretujan y componen los museos. Pensar

en una crítica que abre una mirada posibilitadora no significa ser ingenuos de cara a las dinámicas y tensiones que produce la institución o renunciar a desvelar las relaciones de poder y desigualdades que se producen, sino trabajar estas tensiones como algo productivo desde dentro de estas mismas, entendiendo esta tarea como un trabajo abierto, autorreflexivo e incompleto. Tarea que nos recuerda Irit Rogoff cuando propone activar la *criticabilidad* (2003). Según la autora se trataría de ir más allá de la crítica, de abrir espacios de criticabilidad transformativos desde dentro de la institución misma. Una huida hacia delante, quizás. Esta mirada intentaría evitar simplemente un reparto de culpabilidades y de desvelar injusticias desde el afuera, de asumir posiciones de víctimas o falta de reflexividad institucional. Posiciones ocupadas por la crítica tradicional a veces obcecada en desvelar y leer entre líneas cualquier gesto desde un afuera que no permite otro movimiento. Por el contrario, la criticabilidad generaría espacios de posibilidad donde se trabaja la cultura como una serie de efectos y no una mera serie de causas constitutivas. Este movimiento conlleva trabajar en las mismas condiciones y relaciones posibles de las instituciones con todos sus actores y saberes. Esto quiere decir incluir en este abanico desvíos, fricciones y diferentes personas excluidas con el propósito de «desbaratar las dicotomías *dentro/fuera* mediante numerosas categorías emergentes como rizoma, pliegue, singularidad, etcétera, que colapsan binarismos reemplazándolos por complejas y múltiples formas de estar, la *criticabilidad* está por tanto conectada en mi mente con el riesgo, con una forma de estar en la cultura que reconoce performativamente lo que arriesga sin ser totalmente capaz de expresarlo». (Rogoff, 2003). Esta aproximación no planea un vuelco radical de la institución, ni planificar un mero giro reformista, tampoco se estanca en reproducir un patriarcado y jerarquía hegemónica del museo, ni se reduce a enarbolar programas neoliberales que desmantelen las políticas públicas. Más bien propone prácticas y modos que trabajan desde las mismas condiciones de las instituciones y sus contradicciones, asumiendo que en el fondo todas estamos cruzadas por relaciones de poder e instituciones varias (la familia, la sexualidad, la escuela, la oficina, las redes sociales...). No hay un afuera constitutivo de la institución, hay múltiples instituciones, relaciones de poder y espacios de resistencia en continua tensión, que exponen y generan nuevas tensiones entre el dentro/fuera. De este modo una práctica de criticabilidad emerge desde los mismos espacios de resistencia que intentan experimentar un nosotros diferente.

Siguiendo estas posiciones, habría que definir las condiciones efectivas y concretas donde se sitúa la educación en los museos. A pesar de su reconocimiento progresivo, y de la importancia del rol del museo como mediador o dispositivo educador, lamentablemente podríamos afirmar que la educación en los museos se encuentra en una situación minorizada. No simplemente es *minoritaria* o *menor* en cuanto a presupuestos y condiciones materiales, sino también en relación a las condiciones, relaciones y posiciones que ocupan realmente los equipos de educadoras y de cuidadoras de salas dentro de las instituciones culturales. No obstante, esta minorización, es precisamente al mismo tiempo su mayor

potencial: en el enunciado de Foucault «donde hay poder hay resistencia»⁷ (Foucault, 2000) encontramos su potencial como política crítica y transformativa. Seguimos en este caso los marcos posibilistas de la criticabilidad antes mencionados: no ver las causas, sino centrarnos en sus efectos y posibilidades. Este es el punto de partida de muchas teóricas y practicantes del campo de la mediación y pedagogías críticas del arte y de los museos, que nos advierten de la posibilidad de generar discursos transformativos como una tarea crítica de transformación institucional⁸. Más que una mera afirmación continuista de los discursos hegemónicos de las instituciones culturales, y una posición de cadena de transmisión del discurso, una educación crítica en museos apunta claramente a discursos transformativos tal como defiende Carmen Mörsh (2009:10-12). Siguiendo sus reflexiones, el trabajo de mediación y pedagogía en museos se mantiene en tensión entre cuatro discursos que se pueden dar simultáneamente en las políticas educativas y sus prácticas: el *afirmativo* y el *autoritario*, los más comunes y que son diseñados para celebrar el museo y la exposición, imponer miradas y discursos que afirman los contenidos de la exposición o del comisario; pero al tiempo excluyen cualquier paradoja, rastro de conflictos de capital cultural o de nociones de política cultural del trabajo pedagógico, siempre aludiendo al conocimiento experto y a modelos de accesibilidad, paternalismo y exclusión social. Por el contrario, los otros dos discursos, el *deconstructivo* y el *transformativo* se alejan del modelo patriarcal y plantean la educación como práctica reflexiva y medio de producción cultural y de pensamiento. El *deconstructivo* se basa en trabajar con las controversias y paradojas del museo y la exposición. Por su parte, el *transformador* genera proyectos a largo plazo con colectivos o redes normalmente expulsados de la institución cultural, al tiempo que cuestiona el rol disciplinador del museo y lo expone como dispositivo que produce exclusiones/inclusiones de grupos sociales. Este discurso pone en tensión el rol cívico del museo —y las instituciones culturales— planteando las repercusiones sociales, económicas y urbanas que comportan las instituciones culturales⁹.

Si partimos de esta realidad, debemos pensar que muchos proyectos críticos de mediación y pedagogías colectivas suponen también trabajos autoritarios, afirmativos, deconstructivos o transformativos, no tanto respecto a la educación en museos, pero sí respecto al sistema

7 «[...] donde hay poder hay resistencia, y no obstante (o mejor, por lo mismo), esta nunca está en posición de exterioridad respecto del poder. [...] Pero ello no significa que solo sean su contrapartida, la marca en hueco de un vaciado del poder, formando respecto de la esencial dominación un revés finalmente siempre pasivo, destinado a la indefinida derrota». (Foucault, 2000: 116-117)

8 Podemos, entre otras muchas autoras, citar a pedagogas y mediadoras que se articulan en marcos de crítica institucional feminista y posibilidora como Eva Sturm, Carmen Mörsh, Nora Sternfeld, Andrea Hubin y Karin Schneider (las tres del grupo Trafo.K), Aída Sánchez de Serdio, Carla Padró, Jana Graham o Claudia Hummel.

9 Un ejemplo claro es el trabajo desarrollado por el equipo educativo y de investigación que generó Carmen Mörsh para la Documenta 12 de Kassel del 2007 (Mörsh, 2009). Un texto introductorio a este trabajo se encuentra en Javier Rodrigo (2008).

del arte, interpretando el campo cultural como un campo controversial y conflictivo, más allá de un tono pacificador, consensual o simplemente celebratorio del arte en comunidades¹⁰.

El posicionamiento de crítica radical respecto a la educación en los museos se argumenta fundamentalmente en despreciar las prácticas educativas por su tendencia *hands-on* y de afirmación de la institución, de su demarcamiento de grupos objetivos por sectores sociales convencionales y sus prácticas a partir de actividades pseudoparticipativas e interactivas. Elementos que son tachados de no dar una visión institucional crítica. Estas prácticas ciertamente son deudoras de concepciones de la nueva museología: tendencia museológica a transmitir, comunicar y experimentar la educación casi como una mera difusión de la exposición con estrategias de *marketing* y didácticas constructivas de signo neoliberal (parten del sujeto y sus saberes para reafirmar el statu quo del museo y de sus obras, no para cuestionar o problematizarlo). En esta crítica no podemos estar más de acuerdo en parte de sus principios, cuando pensamos en los discursos que se desarrollan y las limitaciones de la nueva museología. Sin embargo, disentimos en lanzar esta argumentación como una crítica generalizada a cualquier actividad de educación de los museos donde se generan actividades prácticas o interactivas entre grupos. Esta crítica radical de nuevo encajona, simplifica y a veces suscribe de forma muy estigmatizada cualquier práctica de educación de los museos a un estado *naif*, no intelectual o tildado de poco crítico. Esta reducción refuerza precisamente lo que muchas teorías feministas critican: la negación y exclusión de ciertas prácticas de saberes manuales, corporales, afectivos y de otras formas informales o populares de producir conocimientos.

Además reescribe la mirada patriarcal y heteronormativa: patriarcal porque estas prácticas minorizadas no poseen la crítica o la posibilidad de autonomía crítica, de una agencia, basada en el conocimiento y control de ciertas disciplinas, lenguajes y textos. Disciplinas y técnicas de profesionalización del yo que por el contrario el artista y el pensamiento de discursos comisariales, de conservación o de gestión cultural posee. De modo que solo estos últimos parecen poder activar esta agencia o entrar en diálogo con discursos críticos; heteronormativa, en cuanto detectan que cualquier despliegue de una actividad manual está determinada como vaciada de discurso o crítica institucional. Mientras que el pensamiento y otras formas de conversación o generación de saberes por la lectoescritura sí poseen capacidad reflexiva y de agencia política. Se reescriben binomios como: práctica vs teoría, saberes manuales/corporales vs saberes académicos y de lectoescritura. Espectadores pasivos vs intelectuales emancipados, artistas como creadores vs educadoras como cuidadoras.

Esta tendencia a silenciar agentes y conocimientos no haría más que enfatizar de nuevo la figura de la alteridad de las educadoras de museos y otros agentes, al ser considerados sujetos *abyectos* (Aida Sánchez de Serdio y Eneritz López, 2011). Esta alteridad, tal como nos describe esta autora a través del análisis de la antropóloga Mary Douglas, sitúa el discurso

¹⁰ Véase al respecto el texto de Bishop (2004) donde construye una reflexión de cómo escapar de un consenso y relación moralista sobre un arte de diálogo o una estética relacional inclusiva y endogámica a partir de una redimensión antagónica de la práctica cultural.

y posiciones de los DEAC (Departamento de Educación y Acción Cultural) como una zona *liminal* impura, un otro *accesorio* y *secundario* dentro de las fronteras simbólicas de la institución museo, de modo que «pese a formar parte de la estructura del museo, se relaciona con un exterior no solo físico sino discursivo esencialmente extraño. Esta posición los obliga a tener que *traducir* y por lo tanto *desnaturalizar* las narrativas y prácticas habituales de la institución [...]. Una vez situados en esta posición, los DEAC devienen el otro abyecto frente al cual es posible situarse como una alternativa más crítica y emancipadora» (Sánchez de Serdio ídem: 210).

Este rechazo a lo abyecto, supone una clara subjetivación que reproduce la división del trabajo femenino en la institución cultural (Mörsch, 2011), y desprecia tareas educativas como el aburrimiento, la repetición y otras epistemologías subversivas (Sternfeld, 2010). Consecuentemente, produce precariedad, terciarización y opresión de un sector y profesión altamente reconocido en otros países¹¹.

Si partimos de las tensiones discursivas que cruzan las prácticas educativas en los museos y sus paradojas institucionales, podemos proponer una desviación pedagógica en el museo como un espacio de posibilidad. Una desviación que cruce y afecte al cuerpo colectivo del museo, no solo a los equipos educativos. Esta desviación es un terreno de incertidumbres, de riesgos, de aprendizaje sobre lo inapropiado y no conocible. Una zona de contacto que tiene que ver con una repolitización de la educación en los museos. Con esto no queremos señalar un giro radical, ya que esto negaría las premisas de la criticabilidad que pensamos es necesaria en todo momento. Más bien nos referimos a entender cómo la educación en los museos tiene un tradición asentada en contextos e historias políticas heredadas de las tradiciones feministas, de ciertas prácticas de crítica institucional y también en muchos casos de la educación popular¹². Es en esta reactivación donde la educación en los museos, sustrayendo estos puntos y en relación a las redes educativas, se desarrollan como una investigación militante y práctica crítica: *una amiga crítica del museo*.

Abriendo posibilidades con nuestras amigas críticas. Tejiendo otras coaliciones

Ya hemos señalado que la educación es una *amiga crítica* de las instituciones culturales, descrito el potencial de las redes educativas como espacios de discusión, trabajo de relaciones y composiciones de lo común y explicitado la tensión entre reproductivo y productivo en los conocimientos colectivos, y las nuevas composiciones de políticas blandas y la posibilidad de una criticabilidad. Todo ello también indagando en algunas de las tensiones y

11 En Reino Unido la media de gasto en departamentos educativos ha sido durante los últimos años del 15% del presupuesto total de los museos. Queda pendiente revisar estas cifras en el Estado español. Información proporcionada por Carmen Mörsch.

12 Entre otras autoras que han analizado esto, sugerimos los textos de Janna Graham (2010) y Felicity Allen (2008)

conflictos que subyacen en las prácticas de los museos. Todos estos apuntes son elementos complejos que nos permiten repensar los futuros del museo.

Si entendemos que la interdependencia y el proyecto en lo común son ejes de las redes educativas, las tentativas factibles son precisamente muy variadas y diversas, pero todas conllevan establecer coaliciones y abrirse a trabajar con otros equipos y saberes. Las coaliciones las entendemos como ensamblajes complejos entre equipos, personas, redes y colaboradores. Espacios de trabajo donde se traman y entretejen diversos saberes y ritmos, donde emergen nuevas amigas críticas. De hecho, esta apertura de equipos y miradas supone el comienzo de este trabajo de crítica y transformación institucional que producen las redes educativas. No se trata de celebrar solo lo colectivo, lo común, sino de resitarlo, de ponerlo en tensión, de no predefinirlo, de dejar que se impregne de actores, agentes y otros saberes, por mucho que no nos gusten o no comulguen con nuestras ideologías.

Esta propuesta es una apuesta por el aprendizaje grupal y experimental. Estos equipos se constituirán ex-proceso. No se trataría tanto de organizar proyectos con perfiles multitareas o comunidades interdisciplinarias, sino de desarrollar iniciativas híbridas entre la educación, la investigación y el comisariado (y seguramente otras áreas que se nos escapan); donde el trabajo en equipo comporta una relación de aprendizaje, desborde y negociación constante. Esta propuesta no pasa tampoco por una voluntad de captar ciertas radicalidades o de predisponer al museo a la colaboración con algunos de estos grupos o sujetos y demarcarlos como radicales (ya sea como contra-públicos con identidades sectorizadas, ya sean como movimientos antagonistas domesticados). De nuevo el trabajo de coaliciones supone ir más allá y inventar espacios de aprendizajes, desaprendizajes, de recomposiciones constante entre sujetos.

Estas recomposiciones suponen el desarrollo de diálogos complejos y aprendizajes desde y a través de nuestras diferencias tal como nos indica Elisabeth Ellsworth (2005). Según esta autora no existen intercambios plenos horizontales, ni tampoco diálogos comunicativos donde se establezca la pedagogía. El aprendizaje es siempre incompleto. La pedagogía se mantiene performativamente mediante diálogos complejos y múltiples diferencias que desborden nuestras posiciones y modos de interpelar. Según Ellsworth desplegamos actos performativos (ídem:161) en la pedagogía que están predeterminados y normativizados por nuestro deseo del consenso y de capacitar críticamente al otro: la charla, el diálogo educativo y la inclusión normativa de la diferencia son posiciones de poder para convencer más que para co-construir espacios comunes a través de las diferencias. Estas posiciones de poder las asumimos como docentes (educadoras) constantemente. Pretenden rellenar de crítica, radicalidad y *empowerment* a los grupos de estudiantes. Enfrentándose a esta paradoja de enseñar sabiendo que todo aprendizaje es incompleto, la autora propone asumir lo impredecible y complejo de esto actos. Y lo propone en cuanto entra un tercero en juego. Es decir, algo imprevisto o incomprensible, no conocible, desde donde entrar en la pasión de lo desconocido e incontrolable. Un espacio indefinido que activa repensar cómo yo soy

leída por los textos y discursos pedagógicos y las situaciones del aula, y no al revés. Donde negociar nuestras posiciones constantemente desde múltiples lugares y situaciones.

Estos aprendizajes a través de las diferencias conllevan asumir la corresponsabilidad y posicionalidades en las instituciones. No se trata de aplicar las políticas del enemigo, de los grupos o personas que tenemos que desbancar, atacar o criticar. Este es un gesto diferente: es un espacio donde imaginar otros modelos de co-existir y relacionarse. Como posicionalidades nos referimos al término feminista de Linda Alcoff (1994) que relee las personas y las subjetividades como elementos en relación, en movimiento, nunca como posiciones fijas o estancadas. La posicionalidad no me define como un sujeto fuerte, independiente o autónomo con un posicionamiento y una capacidad de agencia absoluta. La posicionalidad supone que la subjetividad es un producto de relaciones y una construcción siempre en movimiento (Garber, 2003), abierta, en relación a otras identidades. Me defino en relación a dónde está el otro, con los otros; es el contexto social el que marca a la persona como una trama en movimiento. La posicionalidad es siempre un punto de partida, no de llegada; de enunciación y trabajo para cambiar de posición conjuntamente con otros individuos. No se trata de querer acercar al otro a mi posición o de cambiar de posiciones, sino más bien de relacionarse siempre en movimiento. Por ello la posicionalidad nos permitiría repensar en coaliciones y cambios de los sujetos en movimiento dentro de una iniciativa. Da lugar a pensar en sus condiciones, en sus contradicciones. No evita las relaciones de poder, sino que las trabaja para generar cambios y nuevas posicionalidades. Bajo estas premisas, la posicionalidad abre un espacio donde repensar las nociones categóricas e identitarias de comisarios, educadoras, conservadores, públicos, investigadores; da pie a pensar en un espacio de relación donde se transforman sus posiciones y los significados sociales atribuidos a estas profesiones, como sujetos correlacionados.

Esta perspectiva nos permite además no caer en pedagogías moralistas, donde hay un bien o mal supremo. La posicionalidad no se trabaja desde *el tienes que* o *las educadoras o comisarios críticos debería ser...* Tampoco da por sentado que haya posiciones identitarias estancas, donde se establecen predeterminismos y se transforma o interpelamos a los sujetos según claves de posicionamientos fuertes. Más bien esta pedagogía de la diferencia, de lo abyecto o inapropiado, nos ayuda a repensarnos desde otras relaciones. Ofrece quizás un espacio imprevisto donde repensar nuestras diferencias y múltiples paradojas como lugares de encuentro donde reinventar otros modos de relacionarse. No caer en diferencias excluyentes, en binomios improductivos, o relaciones de culpa o acoso es muy costoso y difícil, pero es un reto a asumir. Un reto para componer coaliciones y relaciones de corresponsabilidad sobre los espacios que construimos puede ser nuestro punto de partida también dentro de las instituciones culturales. Tejer otras coaliciones, posibles e interdependientes dentro, fuera y entremedias del museo.

Vetas y potenciales pedagógicos abiertos. Siempre hay tentativas

A partir de pensar las desviaciones y las posibles coaliciones, señalamos algunas experiencias y espacios de nuestro contexto donde la educación, las políticas y la institución cultural están elaborando experimentos pedagógicos. Componer un texto que replantea otros modos de repensar la institución y de cuestionarla desde las redes educativas, supone también posibilitar una mirada restaurativa y pro-activa a partir de prácticas reales. Estas prácticas, atravesadas de múltiples contradicciones, son lugares donde se están tensionando lo productivo y reproductivo, las prácticas culturales y la educación.

Destacamos, entre otras muchas prácticas, experimentos pedagógicos y políticos como *Las lindes*, en el Centro de Arte Dos de Mayo; *Nociones Comunes* en colaboración con el Museo Reina Sofía; *Aulabierta* en Granada con el Centro José Guerrero en *ZonaChana* y la posterior realización del proyecto *Transductores*; la plataforma de *Prototips en Codic Obert* en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona; *Intermediae* en el barrio madrileño de Legazpi con diversos grupos y colectivos (*La Fábrica de Cine Sin Autor*, *Semilla Box*, *la Gaseosa de Ácido Eléctrico*); el proceso de *Traceurs* de León en el Musac; el programa *Cartografiem-nos* del Museo Es Baluard; el *LABmediació* del Centre d'Art de Tarragona en su primera etapa; el trabajo de *Ekosistema* de Hezkutza-Tabakalera con el barrio de Egia en Donostia; el proyecto *Territorio Archivo* de la Fundación Cerezales Antonino y Cinia, León; o el proyecto comisarial y pedagógico de *Pedagogies del S. XX, dentro del Espai Memòries. Laboratorio del Siglo XX* del Museo Comarcal de Manresa.

Todos estos escenarios corresponden a un colectivo de prácticas construidas, cultivadas y tejidas en los últimos diez años en el Estado español. Son cuerpos de saberes, reflexiones, pedagogías que ya han generado textos, libros, jornadas, proyectos de investigación, publicaciones, sus conocimientos han circulado. No tienen nada que envidiar de otras prácticas y experimentos a nivel internacional, incluso en su decisiva defensa del contexto y saberes locales. Y aquí de nuevo se abre otra paradoja, que ha generado un efecto más de crítica paralizante que de espacio de posibilidad. Estas iniciativas suponen espacios donde se establecen otros modos de trabajo que superan a algunas tradiciones francesas o anglosajonas sobre las que se movieron hegemónicamente muchas de las políticas educativas y culturales de los museos. Motivo de contradicción constante entre la necesidad de salir, ver y aprender de otros modelos de pedagogías y de reexaminar, reactivar y no perder las tradiciones y prácticas situadas. Esta migración de las formas y discursos es muy curiosa en cuanto a sus efectos si tenemos en cuenta que no solo ciertos discursos neoliberales se importan y migran de forma problemática (el *Social Inclusion*, la responsabilidad social o la *Big Society*), sino que también se importan sus mismas críticas radicales, negándose en esta importación el potencial posible de vías alternativas o resistencias emergentes. La economía geopolítica de esta circulación produce un efecto doblemente hegemónico: imposibilita otras prácticas, en cuanto impone hegemonías de discursos sobre museos y prácticas pedagógicas transgénicas (hoy toca *Visual learning* y mañana *community arts*

o *militant research* como paradigmas educativos). Simultáneamente, vuelve a atrapar y amordazar a las prácticas locales y sus otras tradiciones, al importar las críticas radicales a estos modelos. Actúa como un segundo candado donde se imposibilitan definitivamente espacios de resistencia, paradojas o desviaciones productivas.

Como superación a este efecto de doble correa, estas prácticas constituyen un cuerpo de saberes y de pedagogías gracias a sus tiempos a largo plazo, a la capacidad de reflexión de parte de sus equipos y a incorporar la pedagogía en sus vertiente práctica y reflexiva como otra arma de crítica institucional. Son políticas sobre el terreno, insistimos aquí, más que programas o eventos esporádicos. Es decir, puede ser que su composición a largo plazo y la generación de redes, saberes y actores diversos que entran y salen de estas iniciativas, mantengan un pulso donde expandir, constreñir, contaminar y ponerse en contradicción ellas mismas, dentro de proyectos institucionales y centros de arte. Contradicciones que emergen también a través de sus prácticas en la mismas instituciones culturales: no olvidemos que los museos son fruto de proyectos de educación ciudadana propios de la burguesía. Proyectos civilizadores que a día de hoy se acercan y quieren expandir sus límites y discursos con nuevos grupos, experimentos culturales, nuevas coaliciones y colaboraciones con contra-públicos. Este movimiento se produce siempre de forma paternalista, al incorporar otros colectivos mediante la educación y otras formas de colaboración como parte de este trabajo de apertura. Pero lo que resulta interesante es no negar este gesto. Tampoco simplemente enunciar una pedagogía radical antipaternalista, de pleno *empowerment* o plenamente horizontal, cosa imposible que además tapa otras posiciones de poder y discursos¹³. Más bien el reto es precisamente trabajar productivamente esta paradoja entre la apertura paternalista, su genealogía cerrada y los espacios intermedios que aparecen al intentar abrirse a otros modelos, sin negar las relaciones de poder que se dan: transformándolo en un cubo Rubik de la complejidad, un juego multicolor inacabable, sin posibilidad de resolverse en términos bidimensionales. Siempre pensado de forma polidimensional en una composición y recomposición constante de las aristas del poliedro, de las posicionalidades y alianzas posibles. En estas nuevas reconfiguraciones, el gran reto sigue siendo la sostenibilidad de estas prácticas ante, como ya se ha señalado tantas veces, el desmantelamiento y falta de presupuestos. Es decir, es importante promover políticas y condiciones laborales dignas dentro del museo y en especial de los equipos educativos, de las educadoras de salas y otros profesionales sobre los que recaen el cuidado y trabajo de acogida en las instituciones culturales.

13 Aquí nos remitimos a lo descrito anteriormente sobre el aprendizaje desde las diferencias y las posiciones de poder según los marcos de trabajo de Elizabeth Ellsworth (2005).

Retos pedagógicos y políticos

Para cerrar este texto, apuntamos diversos elementos de trabajo que creemos necesarios plantear en el día a día del cubo Rubik del museo del futuro. No son recetas para resolver completamente este problema, sino nuevas preguntas sobre las que seguir cohabitando el museo del futuro. Aquí dejamos algunos puntos de partida:

- Repensar lo que aprendemos entre todas: ¿qué conocimientos subyugados, qué pedagogías inapropiadas se despliegan?
- Repensar las tareas reproductivas y los modelos de gestión de saberes y de espacios de relacionalidad dentro, fuera y entre el museo y otras instituciones. ¿Quiénes cuidan, generan y median nuestros espacios? ¿Qué rol, condiciones y posiciones les asignamos? y ¿Qué posiciones son posibles?
- Repolitizar la práctica educativa como un eje de reflexión sobre el rol del museo y sobre las prácticas de la sociedad del conocimiento y los nuevos giros creativos o de responsabilidad social. ¿Cuáles son las nuevas alianzas posibles y los modos situados de negociar culturalmente las zonas de contacto de los museos? ¿Cómo valoramos lo productivo y reproductivo y componemos y jugamos otras reglas del juego?

La cuestión final no es tanto qué enseña o puede enseñar el museo en el futuro, sino sobretudo ¿Cómo aprenden los museos? ¿Cómo asumen sus paradojas como momentos de transformación? y ¿Qué les queda por desaprender en colaboración con otras compañeras de viaje?

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOFF, LINDA: «Cultural Feminism versus Post-Structuralism: The Identity Crisis in Feminist Theory» en Dirks, Nicholas et ál [eds.], *Culture/Power/History*, Princeton, Princeton University Press, 1994.
- ALLEN, FELICITY: «Situating Gallery Education» en DIBOSA, DAVID [ed.], *Tate Encounters Edition 2: Spectatorship, Subjectivity and the National Collection of British Art*, 2008. En línea <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/majorprojects/tate-encounters/edition-2> [Última consulta 4/02/2012].
- BISHOP, CLAIRE: «Antagonism and Relational Aesthetics», *October*, nº 110, otoño 2004, pp. 51-80.
- COLLADOS, ANTONIO y RODRIGO, JAVIER [eds.]: *TRANSDUCTORES. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*, Granada, Centro José Guerrero, 2009.
- COTÉ, MARK; JF DAY, RICHARD; y DE PEUTER, GREIG: *Utopian pedagogy (radical experiments against neoliberal globalization)*, Toronto, Toronto University Press, 2004.
- FEDERICI, SILVIA: *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2013.
- FOUCAULT, MICHEL: *Historia de la Sexualidad I: la voluntad de saber*, México, Siglo Veintiuno editores, 2000.
- GARCÉS, MARINA: *Un mundo común*, Barcelona, Ediciones Bellaterra, 2013.
- GARBER, ELIZABETH: «Teaching about Gender Issues in the Art Education Classroom: Myra Sadker Day Studies», *Art Education*, vol.45, Nº.1, otoño 2003, pp. 56-72.
- GRAHAM, JANNA: «Between a pedagogical hole and a hard place: Thinking with conditions» en O'NEILL y WILSON [eds.], *Curating and the educational turn*, Londres y Ámsterdam, Open Editions y Appel Arts Centre, 2010, pp.124-139.
- IVERN, ALBERTO: *Hacerlo posible. Autoorganización, proyectos compartidos y proyectos de aprendizaje*, Buenos Aires, SB editorial, 2007.
- MARTINEZ BONAFÉ, JAUME: «¿Qué significan los Movimientos de Renovación Pedagógica en nuestros días?», *Cuadernos de Pedagogía*, Nº 311, 2002, pp. 85-89.
- MÖRSCH, CARMEN: «At a crossroads of Four Discourses: documenta 12 Gallery Education in between Affirmation, Reproduction, Decostruction, and Transformation» en MÖRSCH, CARMEN, et ál. [eds.] *documenta 12. Education. Between Critical Practice and Visitor Services. Results of a research project*, Berlín/Zúrich, Diaphanes, 2009.
- MÖRSCH, CARMEN: «Alliances for Unlearning: On Gallery Education and Institutions of Critique», *Afterall* 26 (Spring), Londres, 2011, pp. 4-13.
- O'NEILL y WILSON [eds.], *Curating and the educational turn*, Londres y Ámsterdam, Open Editions y Appel Arts Centre, 2010, pp.124-139.
- ROGOFF, IRIT: «Turning», *E-Flux Journal #0*, noviembre 2008. En línea <http://www.e-flux.com/journal/turning/> [Última consulta 4/02/2012].
- ROGOFF, IRIT: «Del criticismo a la crítica y a la criticabilidad», *Transversal* nº 01, 2003. En línea <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/sp> [Última consulta 12/02/2014].
- RODRIGO, JAVIER: «La otra Documenta 12: contrapartidas pedagógicas», *Papers de Art*, nº 94, primer semestre 2008. En línea https://www.academia.edu/5970597/La_otra_documenta_12_contrapartidas_pedagogicas [Última consulta el 12/02/2014].
- RODRIGO, JAVIER: (2010) «Educational tendencies: Discursos y líneas de tensión entre las políticas culturales y las educativas», *Biblioteca Yproductions*, Sección saberes. En línea <http://bookcamping.cc/referencia/639-educational-tendencias-discursos> [Última consulta el 12/02/2014].

SÁNCHEZ DE SERDIO, AIDA y LÓPEZ, ENERITZ: «Políticas educativas en los museos de arte españoles. Los departamentos de educación y acción cultural» en VV.AA., *Desacuerdos 6*. Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, MACBA, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensamiento, 2011, pp. 205-221.

STERNFELD, NORA: «Unglamorous Tasks: What Can Education Learn from Its Political Traditions?», *E-flux Journal* #14, marzo 2010. En línea <http://www.e-flux.com/journal/view/125> [Última consulta 20/02/2013].

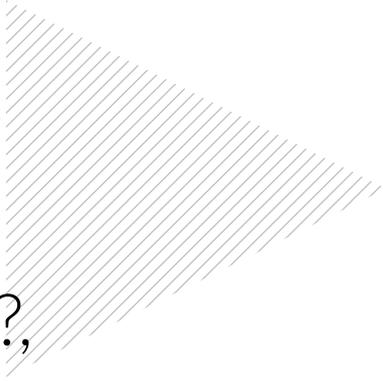
VIDIELLA, JUDIT: (2012) «Espacios y políticas culturales de la emoción. Pedagogías de contacto y prácticas de experimentación feministas» en COLLADOS, ANTONIO y RODRIGO, JAVIER [coord.], *Transductores: Pedagogías en red y prácticas instituyentes*, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, 2012, pp. 62-84.

VV.AA., *Desacuerdos 6*, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero-Diputación de Granada, MACBA, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y UNIA arteypensamiento, 2011.

02
SECCIÓN

POLÍTICAS CULTURALES
Y MODOS DE FINANCIACIÓN

El trasfondo de la crisis de la financiación de las artes y la cultura en España en el siglo XXI: Valores, fantasías, ¿utopías?, aporías del paradigma de la cultura digital



Juan Arturo Rubio Arostegui

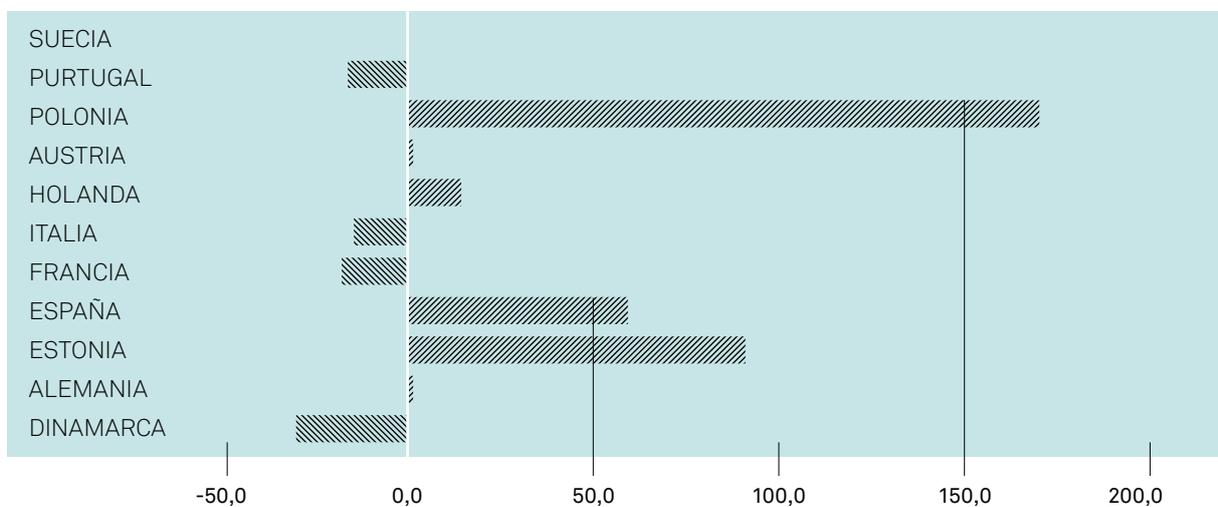
Este texto está basado en una gran parte en la investigación *El modelo español de financiación de las artes y la cultura en el contexto europeo, tras la crisis global: el valor público de la cultura y la política cultural*, que se desarrolló en 2013 e inicios de 2014 (en colaboración con el Dr. Joaquim Rius) por encargo de la Fundación Alternativas y con la colaboración de la Fundación SGAE.

Que la crisis económica-financiera global ha afectado y continuará afectando a los agentes culturales, al ciclo de valor, a los distintos campos artísticos y a la industria cultural es decir una obviedad, casi es un hecho universal en los comienzos del siglo XXI. Lo que pretendo en la primera parte de este trabajo es mostrar algunas evidencias de los datos que refieren a los recortes públicos en el ámbito de las artes y la cultura en España en comparación con Europa. En la segunda, trataré de dimensionar la crisis de la cultura en España, que va más allá del recorte sufrido a partir de 2008 en el conjunto de las instituciones culturales. Dicho de otra manera, como reza el título, tras el trasfondo de la crisis financiera, el ecosistema cultural en España muestra un conjunto de ineficiencias —diagnóstico compartido por agentes y académicos— como consecuencia de la interacción de factores de naturaleza bien distinta como pueden ser el factor político, el cambio tecnológico acelerado y la configuración del sistema público de la cultura, entre otros.

Las evidencias de los recortes en la financiación pública de la cultura

Tal como podemos observar en el gráfico adjunto antes de la crisis financiera el gasto público en cultura en Europa no parece crecer en términos reales. El débil crecimiento en términos nominales se ve contrarrestado por la inflación. España, si ponemos entre paréntesis el comportamiento históricamente irregular de los países del Este, figura como el país de mayor incremento a lo largo de la primera década del siglo XXI. Por ejemplo, el caso de Polonia que presenta un crecimiento elevadísimo con respecto al conjunto europeo hay que enmarcarlo con el dato del 0,5 % —correspondiente al año 2010— del gasto público en cultura, muy por debajo de la media Europea, superior al 1 %. Conviene subrayar asimismo, que los países del entorno geográfico del sur de Europa (Portugal, Italia, Grecia —aunque no figure en el Gráfico—) presentan ligeros descensos, destacando el descenso de Dinamarca, un país donde la cultura tiene un valor social mayor que en el Sur de Europa.

EVOLUCIÓN 2000-2010
PORCENTAJE INCREMENTO GASTO PÚBLICO EN CULTURA EUROS CONSTANTES

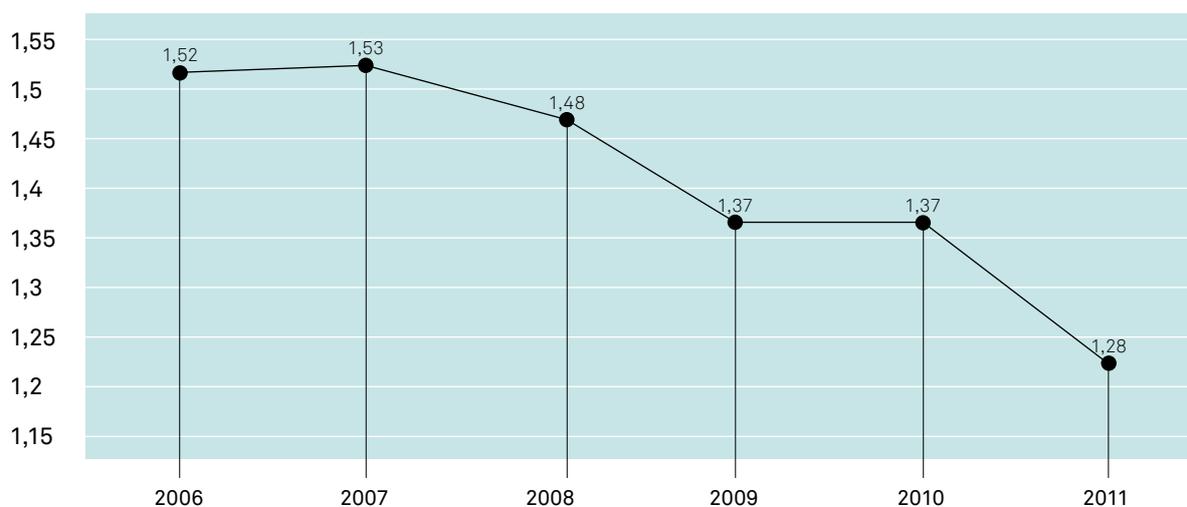


Evolución en el periodo 2000-2010 del porcentaje de incremento en gasto público cultural en Europa.

FUENTE: TOMADO DE RUBIO, RIUS Y MARTÍNEZ, 2014

El crecimiento del gasto público en cultura en España hay que situarlo en un contexto de crecimiento sostenido de la economía española. Hay crecimientos iguales o más significativos en otros sectores tales como el gasto en la Universidad pública en el que se duplica en el mismo periodo, que llegó a superar el 1 % del gasto público total antes de la crisis global para situarse por debajo de ese umbral en estos dos últimos presupuestos. En el campo cultural, la evolución del porcentaje presentó en España un máximo histórico de 1,53% del año 2007, para bajar al 1,28% en el año 2011, ligeramente inferior a la media europea que se situaba en el 1,4 en el 2010. No tenemos el porcentaje de años posteriores, pero tal como apuntan los datos a partir de 2011, que es cuando se produce un mayor recorte en el conjunto de las administraciones públicas (mayor en el caso de la Administración General del Estado y el conjunto de las Autonomías y menor en el de las entidades locales), es probable que en 2014 esté en valores menores del 1%.

ESPAÑA 2006 - 2011
% CULTURA SOBRE EL TOTAL DEL GASTO DE LAS ADMINISTRACIONES



Evolución en el periodo 2006-2011 del porcentaje gasto cultural sobre el total del gasto de las administraciones en España.

FUENTE: TOMADO DE RUBIO, RIUS Y MARTÍNEZ, 2014

Las evidencias de los recortes públicos en cultura a partir de 2011 acontecen en los distintos niveles de la administración pública. En el caso autonómico, los descensos de 2012 con respecto a 2011, tal como refleja parcialmente el estudio de Bustamante (2013), es significativo en todas la CCAA analizadas pero dispar. Por porcentaje de disminución de mayor a menor encontramos: Aragón (79%), Las Canarias (48%), Comunidad Valenciana (34%), Cataluña (32%), Navarra (32%) o Madrid (12%). En el caso de la Administración General del Estado, en el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes (MECD —Secretaría de Estado de Cultura—, la reducción global es del 48,1% entre 2009 y 2013. Una cifra que superaría ampliamente el 50% de reducción, si tomásemos en cuenta el índice deflactor. Además, no todas las áreas sufren la misma reducción: las más perjudicadas son las dedicadas al patrimonio, al cine, sufriendo menos recorte las pertenecientes a las artes escénicas.

	2009	2013	REDUCCIÓN	% REDUCCIÓN
Cooperación, promoción y difusión cultural en el exterior	18.714	19.012	298	1,6
331M Dirección y servicios Generales de Cultura	45.797	45.797	0	0,0
332 Archivos	65.249	31.080	-34.169	-52,4
332 Bibliotecas	111.206	47.208	-63.998	-57,5
333A Museos	254.561	136.728	-117.833	-46,3
333B Exposiciones	6.255	2.403	-3.852	-61,6
334A Promoción y cooperación cultural	48.116	9.988	-38.128	-79,2
334B Promoción del libro y publicaciones culturales	16.014	7.615	-8.399	-52,4
334C Fomento de las industrias culturales	27.082	14.467	-12.615	-46,6
335A Música y danza	125.642	70.567	-55.075	-43,8
335B Teatro	54.975	36.864	-18.111	-32,9
335C Cinematografía	124.228	55.035	-69.193	-55,7
337B Conservación y restauración de bienes culturales	61.957	22.356	-39.601	-63,9
337C Protección del Patrimonio Histórico	13.949	5.423	-8.526	-61,1
367G Investigación y desarrollo de la Sociedad de la Información	1.100		-1.100	-100,0
TOTAL	975.754	506.556	-469.189	-48,1

Evolución del gasto cultural del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes 2009 y 2013.

FUENTE: TOMADO DE RUBIO, RIUS Y MARTÍNEZ, 2014

El trasfondo de la crisis económica financiera y la decisión política de recortar los presupuestos públicos es lo que analizaremos en la segunda parte de este trabajo. Una de las cuestiones que se plantean es: ¿es sostenible en el tiempo una política de austeridad en el campo de la cultura? Tratar de responder a esta pregunta nos conduce al campo del valor público de la cultura, algo que está por investigar en España, pues no sabemos —más

allá de las encuestas sobre consumos y hábitos culturales— el valor que hoy le otorga la ciudadanía a muchas de las instituciones culturales ni al propio valor del arte. Hay indicios en numerosos discursos de artistas, escritores en donde se evidencia una falta de reconocimiento a la labor de las profesiones artísticas en este país. No obstante, esta cuestión la dejamos aquí planteada, pues es necesaria una investigación en profundidad.

En la tabla siguiente planteamos algunos de los factores que explican la configuración actual de la crisis de la cultura en nuestro país más allá de la crisis financiera.

DIMENSIÓN	DIAGNÓSTICO	EFFECTOS EN EL CAMPO DE LA CULTURA
Política Modelo del estado del bienestar	Erosión de las políticas públicas básicas. Crisis de los valores de progreso y equidad social	Ineficacia y desigualdad de acceso a la cultura
Política Sistema de Partidos	Crisis de representatividad de los principales partidos políticos. Corrupción política	Ausencia de liderazgo político en el campo de políticas culturales
Política Estado Autonómico	Recentralización y soberanismo. Crisis del Estado de las autonomías	La cultura como instrumento político nacionalista. Culminación de la ausencia de estrategia común en política cultural entre el Gobierno central y las CCAA
Económica La cultura como valor extrínseco, ligado a políticas de desarrollo multi-nivel	La Cultura como recurso para competir en el mercado global, ya sea para las ciudades grandes o medianas o bien para los Estados con la promoción de la marca-país	Centralidad de la cultura en políticas de desarrollo económico. Ineficacia de algunos proyectos
Social-cultural Percepción ciudadana de la cultura: Crisis de valor (subjetivo) de la esfera cultural	La cultura española como un valor objetivo, universal que contribuye históricamente a la cultura de la humanidad y una desvalorización de los artistas y las profesiones culturales	Justificación del aforismo de la <i>cultura gratis</i> . Polémica en el caso de la industria cinematográfica
Tecnológica Digitalización de la sociedad	Contenidos culturales en soporte digital y desarrollo acelerado de las TIC Dominio de las empresas tecnológicas de la distribución cultural y de la intermediación y conocimiento de los consumidores	España encabeza los informes internacionales de la piratería cultural en la web
Empresarial	Desestructuración y oligopolización de las industrias culturales	Perdida de tejido cultural y empresarial
Histórica	Dependencia histórica: consumos y prácticas culturales inferiores a Europa	Mercados internos con poco volumen de negocio. Desvalorización de las artes y la cultura
Ética	Déficit de ejemplaridad de los políticos. Corrupción política	Crisis de legitimidad de la política cultural

Cuadro sinóptico de las dimensiones estructurales que afectan al modelo cultural español.

ELABORACIÓN PROPIA A PARTIR DEL DIAGNÓSTICO RUBIO, RIUS Y MARTÍNEZ, 2014

Dada la imposibilidad de analizar de forma pormenorizada las distintas dimensiones del modelo cultural español, algunas de ellas las dejamos esbozadas en la tabla, otras las resumimos.

Una de las cuestiones que también apuntamos es aquella que afecta a la dimensión ética y profesional de la política española. Cuando la política deja de ser la solución para los problemas de la ciudadanía y comienza a ser el origen del problema. En la última encuesta del Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS, diciembre 2013)¹, a la pregunta: «¿Cuál es, a su juicio, el principal problema que existe actualmente en España? ¿Y el segundo? ¿Y el tercero?», los partidos políticos, los políticos, son la cuarta respuesta espontánea con un porcentaje del 26,2 (sumados). Otro valor ligado al campo político, que figura en segundo lugar (37,6), es la corrupción y el fraude, que necesariamente va ligado al ámbito institucional donde la política y los partidos políticos tienen un especial protagonismo. En definitiva, estos y otros indicadores confirman que los indicadores políticos de opinión pública están en números rojos. Por lo tanto como planteaba en la prensa el sociólogo José Antonio Gómez Yáñez (2012), la fuente de la crisis institucional española no es tanto en cuánto han de bajar o subir los presupuestos públicos y las prestaciones sociales sino que la reforma que necesita este país, y que los ciudadanos están demandando cada vez más, ha de dirigirse hacia el funcionamiento de los propios partidos políticos, tal como refiere el artículo: «La raíz del mal funcionamiento de las instituciones ha de buscarse en los grupos políticos, que han evitado ponerse normas de democracia interna y legislar sobre sí mismos»².

Sin embargo, hay sectores culturales que manifiestan que algunos de los recortes son menos resultado de la crisis financiera que de preferencias políticas o ideológicas, tal como sucede en el caso de algunos actores de la industria cinematográfica española con el Gobierno del Partido Popular: ¿Qué razones hay para que, tal como muestra el gráfico correspondiente, el recorte entre los años 2011 y 2014 sea de un 32,9 % en el Teatro y de un 55,7% en la Cinematografía?

Otra cuestión que dejamos bosquejada tiene que ver con el papel del discurso académico en el diagnóstico, en el análisis, en el conocimiento sobre el funcionamiento de las leyes, las regularidades empíricas, los factores, los condicionamientos de la cultura, algo que ya planteé hace unos años y que con la crisis se hace cada vez más necesario (Rubio Arostegui, 2008) O dicho de otro modo, las ciencias sociales tienen que transferir conocimiento a la sociedad. El director de cine, David Trueba (2009) planteaba la pregunta sobre las ineficacias del fomento público a la cultura en la sociedad de nuestro tiempo:

«La verdadera política cultural tiene una pregunta que hacerse: ¿por qué la sociedad no garantiza la supervivencia del arte, de la inteligencia, de la sensibilidad? Y si encuentra las razones, trabajar sobre el origen del desastre»³.

1 http://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/3000_3019/3008/es3008mar.pdf

2 http://elpais.com/elpais/2012/07/05/opinion/1341491214_601004.html

3 http://elpais.com/diario/2009/10/03/babelia/1254528760_850215.html

La respuesta subsiguiente a la pregunta planteada tiene que ver con la posibilidad o imposibilidad de investigar en España desde las ciencias sociales y las humanidades, algo que evidenciamos los investigadores en España. La política científica del país es determinante en este sentido. Los recortes a los planes I+D+I afectan especialmente al campo cultural y, asimismo, el dinamismo de la política cultural española históricamente se ha situado en la ignorancia del papel que la ciencia pueda cumplir en relación con la cultural. Como dato oportuno, solo hay que referenciar en la tabla Evolución del gasto cultural del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes 2009 y 2013, en donde se constata un recorte del 100% de la partida presupuestaria destinada a la Investigación y Desarrollo de la Sociedad de la Información.

Finalmente, tematizaré con algo más de extensión dos narrativas de la postmodernidad que explican la crisis del modelo cultural y que afectan particularmente al sentido de los museos de arte contemporáneo. En primer lugar, la democratización cultural que en el paradigma de la cultura analógica funcionaba como un motor de igualdad y progreso y en el paradigma de la cultura digital se transforma en una aporía. En segundo lugar, la inversión en equipamiento culturales que, fruto de la burbuja inmobiliaria española, han pasado en muy poco tiempo a ser una posible solución a las necesidades culturales —algo que en algunos casos es fruto de una ocurrencia política, más que consecuencia de una verdadera necesidad social— de un municipio o una región.

La democratización cultural como principio y aporía

Retomando la cuestión planteada por David Trueba, es evidente que la política cultural da muestras de ineficacia, puesto que es un fenómeno que se universaliza entre las democracias avanzadas desde la segunda mitad del siglo XX. La democratización de la cultura como principio básico de la política cultural es un principio que aparece desgastado y sin muchas posibilidades de reformulación política. Las encuestas longitudinales de los consumos culturales en distintos Estados constatan la relativa ineficacia de esta política para expandir los consumos culturales al conjunto de la población, especialmente entre las clases populares. Los diversos estudios de consumos culturales, en diversos momentos históricos y contextos, confirman que el principal efecto de las políticas culturales democratizadoras es aumentar la intensidad del consumo de las clases medias pero es mucho menos eficaz a la hora de incentivar la participación cultural en amplios sectores de la población de bajo nivel socio-económico y cultural (Bourdieu, Darbel, and Schnapper, 2003; Donnat, 2004). Ello conlleva un déficit de legitimidad social y de la crisis del modelo de la política cultural centrado en la promoción y difusión de la alta cultura al nivel del Estado-nación (Dubois, 2010; Menger, 2010). En conclusión la democratización de la cultura como principio vertebrador de la política cultural del Estado ha pasado de ser un valor ligado al progreso de las naciones, al bienestar de sus ciudadanos, a ser una política con ciertos tintes de elitismo, deviniendo una aporía, de la que es difícil encontrar formulaciones innovadoras en el campo de las políticas culturales.

Ahora bien, el principio-aporía de la democratización cultural no solo parte de los Estados sino que también parte de la agenda que marcan los organismos legitimadores internacionales —la UNESCO, o en el caso de Europa, la Comisión de Educación y Cultura—. Estos organismos internacionales siguen apostando por la democratización de la política cultural, sin variar las estrategias *déjà vu*. En el caso del Consejo de Europa la democratización cultural se articula en los derechos culturales y en la igualdad de acceso a las artes. La Declaración de Friburgo en 2007 poco aporta de nuevo al panorama legitimador de las organizaciones internacionales⁴. La Comisión Europea tal como señala Autissier (2013)⁵ no está aportando nuevas misiones o un refinamiento de las históricamente formuladas sino que cada vez se centra en las lógicas de los operadores culturales. El discurso de la democratización cultural, largamente contrastado y refutado empíricamente por los consumos y hábitos culturales de los europeos pasa por sus horas más bajas. La lógica de la oferta y la demanda u otras narrativas, que tienen que ver más con la eficiencia y evaluación de las instituciones culturales, tienden a sedimentarse en el discurso sobre la política cultural. Las recetas en forma de solución a la aporía de la democratización cultural por parte de algunos académicos franceses pasan por vincular la educación artística en el sistema educativo y dotar de recursos a las instituciones para que puedan dedicar las herramientas necesarias para fidelizar al mayor número de ciudadanos. Estas recetas francesas del mundo académico no tienen apenas eco en el contexto español, con un descenso pronunciado en los presupuestos públicos en cultura, una ley del mecenazgo que no termina de ser tramitada en el Parlamento y una percepción de la corrupción política muy generalizada. Olivier Donnat habla del *desir de culture*, pero también el discurso de las ciencias sociales se centra en exceso en el análisis cuantitativo de las prácticas y consumos (en descenso generalizado).

Los equipamientos culturales como lastre de la política cultural

Rubio Arostegui et ál. (2014) a través del Delphi, diagnostican las ineficacias de los equipamientos culturales construidos en el periodo democrático de final del siglo XX. El gasto público en cultura ha sobredimensionado la dotación en inversiones en infraestructuras culturales, fruto de una política cultural cimentada en la inauguración de infraestructuras culturales sin proyecto ni planificación, en homología con el modelo de desarrollo del país basado en la burbuja inmobiliaria privada. En tiempos de crisis, estos contenedores culturales condicionan la estructura del gasto cultural, haciéndola más rígida a variaciones en los objetivos, al tener gran parte del presupuesto comprometido en las partidas infraestructurales presentes (mantenimiento) o pasadas (deudas contraídas).

4 http://www.culturalrights.net/descargas/drets_culturals239.pdf

5 http://tristan.ubourgogne.fr/CGC/publications/Democratiser_culture/Democratiser_culture.html

En dicho trabajo se caracteriza las grandes infraestructuras culturales como:

- Contenedores culturales muy burocratizados con un muy bajo nivel de autofinanciación en comparación con los referentes del modelo liberal.
- Unos costes muy elevados de mantenimiento, debido a un dimensionamiento inadecuado o a la *espectacularización* de los diseños arquitectónicos.
- Unos costos de producción de actividades muy elevados.
- Un esquema de gobierno basado en la tutela directa y el control ex ante.
- Unos mecanismos inadecuados de evaluación y rendición de cuentas.

No obstante, no todas las infraestructuras culturales han jugado el mismo papel desde la recuperación de la democracia. Así, las bibliotecas y su sistema público son el ejemplo de la democratización de la cultura en España, para una mayoría de los expertos consultados. Han contribuido, asimismo, a la alfabetización de la sociedad que provenía del franquismo con unos índices de prácticas culturales impropios de un país desarrollado.

La disminución de las aportaciones públicas, especialmente de aquellas con una aportación autonómica predominante, ha convertido algunas de estas instituciones en *zombies* al no poder afrontar los gastos fijos, lo que compromete su actividad, su proyección estatal o internacional y sus actividades educativas e investigadoras dejando de ejercer el rol de liderazgo cultural que corresponde a estas instituciones (Rius Ulldemolins, 2013). Sin embargo, a pesar de los recortes, las aportaciones a las grandes instituciones culturales no dejan de crecer de forma relativa en el presupuesto público dedicado a cultura, alcanzando casi una cuarta parte de los presupuestos globales⁶, lo que a su vez origina una mayor crisis de legitimidad y una sensación de agravio por parte del resto del sector cultural (Rius Ulldemolins, Rodríguez Morató, Martínez Illa, 2012). Asimismo, en el sector escénico y musical, antes de la crisis, las transferencias —a través de subvenciones nominativas— a las grandes instituciones del campo escénico se llevaban la gran parte de lo destinado a dicho campo artístico (Rodríguez Morató, Rubio Arostegui, 2008).

En este cruce de caminos narrativos dejo planteada la labor y el sentido de los museos de arte contemporáneos en España. Varios son los retos a los que se enfrentan en estos tiempos, de los que apunto un par: a) conocer el valor público de dichos museos en su contexto geográfico cultural y social y b) analizar y repensar los modelos de gobernanza posibles, resituando al poder político al campo que le corresponde.

6 Calculamos que la Secretaría de Estado de Cultura, con datos de los presupuestos de 2013, dedica a los grandes equipamientos culturales de titularidad estatal 114,8 millones de euros de un total de 506,5 de gastos culturales del MECD (excluyendo educación), lo que representa un 22,7%. Fuente: elaboración propia a partir de datos del Ministerio de Educación Cultura y Deportes (2011) y del Ministerio de Economía y Hacienda (2013).

BIBLIOGRAFÍA

Cultural Access and Participation, Bruselas, European Comission, 2013.

AUTISSIER, ANNE MARIE: «Quels contenus pour la démocratisation culturelle dans l'Europe du XXIe siècle?» en *Démocratiser la culture! Une histoire comparée des politiques culturelles Territoires contemporaines* 2013. En línea http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Democratiser_culture/AM_Autissier.html

BUSTAMANTE, ENRIQUE: *España: La Cultura en Tiempos De Crisis*, Madrid, Fundación Alternativas, 2013.

DONNAT, OLIVIER: «Les Univers Culturels Des Français» en *Sociologie Et Sociétés*, 2004, 36-1, pp. 87-103.

DUBOIS, VINCENT: «Le modele français et sa crise: ambitions, ambigüités et défis d'une politique culturelle» en *Tendances et défis des politiques culturelles.*, D. Saint-Pierre and C. Audet, eds., Québec, Presses de l'Université de Laval, 2010, pp. 17-52.

MENGER, PIERRE-MICHEL: *Cultural Policies in Europe from a State to a City-Centered Perspective on Cultural Generativity*, Tokyo, National Graduate Institute for Policy Studies, 2010.

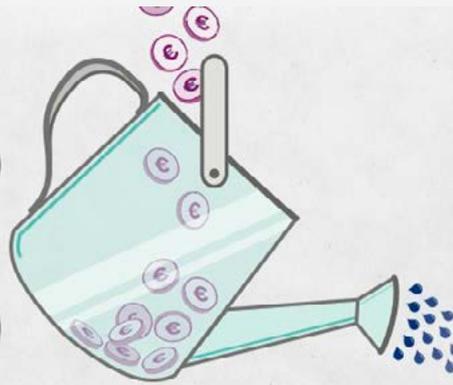
RIUS ULLDEMOLINS, JOAQUIM; RODRÍGUEZ MORATÓ, ARTURO y MARTINEZ ILLA, SANTI: «El Sistema De La Política Cultural En Cataluña: Un Proceso Inacabado De Articulación y Racionalización», *Revista De Investigaciones Políticas y Sociológicas* 11(3), 2012, pp. 173-204.

RIUS ULLDEMOLINS, JOAQUIM: «¿Es Posible Gobernar Los Teatros De Ópera? Análisis Del Caso Del Gran Teatro Del Liceu De Barcelona», *Revista Española De Ciencia Política*, 2013, pp. 1-28.

RODRÍGUEZ MORATÓ, ARTURO Y RUBIO AROSTEGUI, JUAN A.: *Subvenciones Públicas en Artes Escénicas en España: volumen económico, modelos de decisión y eficacia de los objetivos. Informe de investigación*, Madrid, Red Nacional de Teatros y Auditorios de España, 2008.

RUBIO AROSTEGUI, JUAN ARTURO: «Niveles de discurso de la política cultural y sus interacciones en la construcción de la realidad artística y cultural», en *Periférica*, 2008, pp. 21-40.

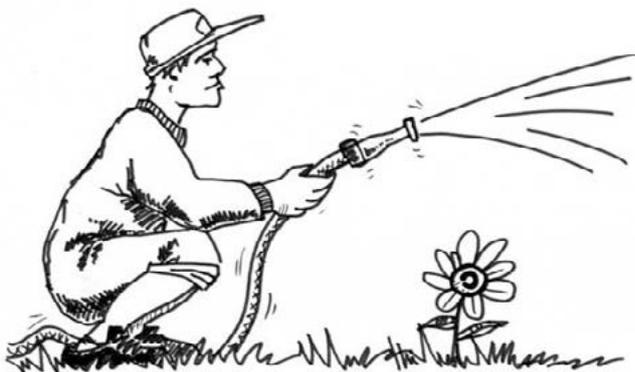
RUBIO AROSTEGUI, JUAN ARTURO; RUI ULLDEMOLINS, JOAQUIM; MARTÍNEZ ILLA, SANTI: *El modelo español de financiación de las artes y la cultura en el contexto europeo: crisis económica, cambio institucional, gobernanza y valor público de la cultura y la política cultural*. Madrid, Fundación Alternativas, 2014.



HACIA UN ESTÁNDAR ABIERTO DE FINANCIACIÓN COLECTIVA



 [@goteofunding](https://twitter.com/goteofunding)
[#goteo](https://twitter.com/goteo) [#crowdfunding](https://twitter.com/crowdfunding)



Haciendo montañas con granos de arena y riego por [Goteo](#)

PLATAFORMAS DE CROWDFUNDING



KICKSTARTER Y SIMILARES

Oatland's Mighty Oak Fiber Art Installation

by Erica Swanson

Home Updates 1 Backers 52 Comments 3
Savannah, GA Art

Funded! This project successfully raised its funding goal on May 25.

52
backers

\$3,560
pledged of \$3,500 goal

0
seconds to go

Funding period
Apr 15, 2013 - May 25, 2013 (40 days)

Project by **Erica Swanson**
Savannah, GA
[Contact me](#)

First created - 7 backed

Erica Swanson 226 friends

[See full bio](#)

Pledge \$10 or more

12 backers

1. Every \$10 dollars you donate automatically puts you into a drawing for one of two handmade sheep shawls made at the annual Sheep to Shawl Festival held at Oatland Island

Fiber Guild of the Savannahs create a fiber art installation for lobby of Oatland Island Wildlife Center inspired by the live oak trees

Back us to become an official tree hugger!!!! Only crazy people don't like trees!

The Fiber Guild of the Savannahs has been in existence in the Low Country since 1972. It has evolved from a group of hand weavers to a group of artists interested in creating in a wide variety of fiber media. We have an active group of 70 members who have tackled the mission of creating a spectacular fiber art installation capturing the

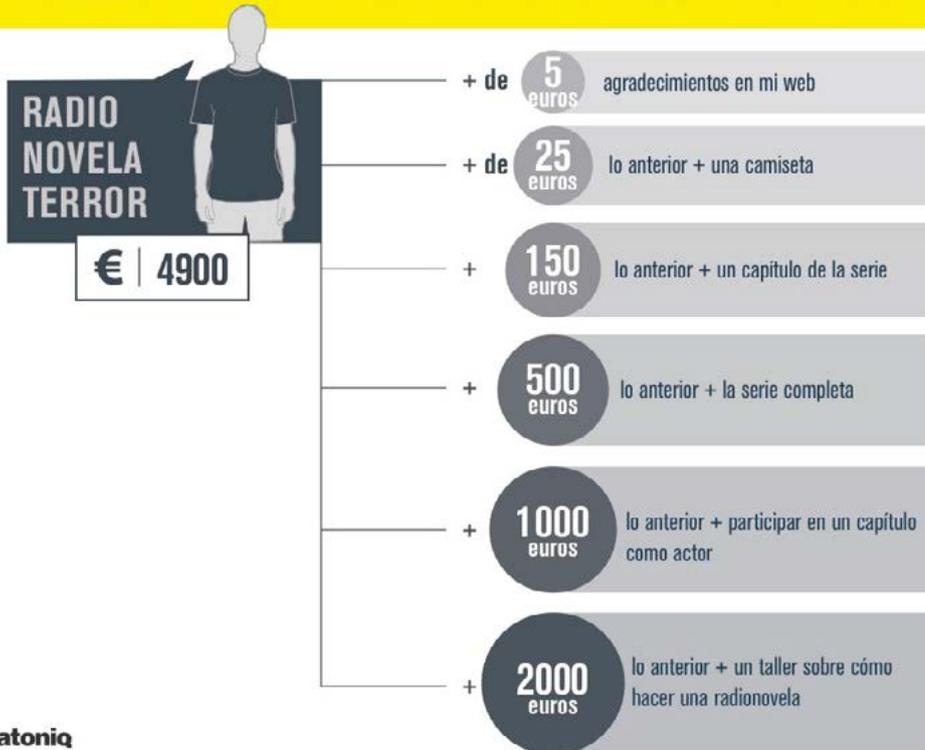
KICKSTARTER Y SIMILARES

The screenshot shows a Kickstarter campaign page for 'Shadows and echoes' by Maja Qvarnström and Erik Lagerwall. The campaign is 105% funded with 1,788 € raised out of a 1,700 € goal. The page features a video player showing an art installation, a floor plan diagram, and a list of reward tiers. The 'Participez, Recevez' section lists four reward levels: 5€, 13€, 20€, and 30€, each with a description of the rewards.

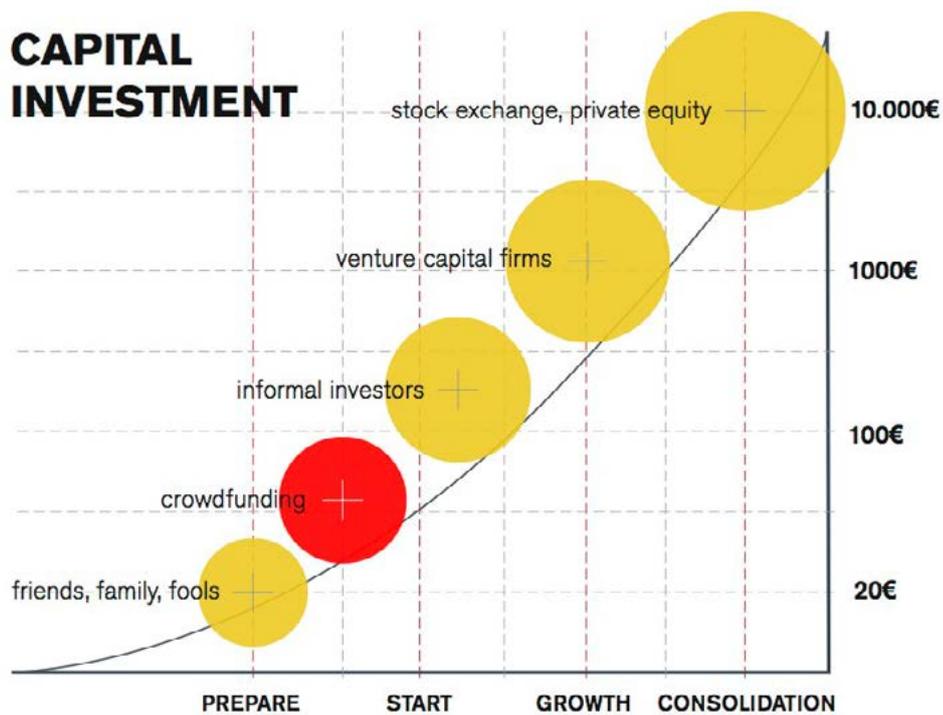
KICKSTARTER Y SIMILARES

The screenshot shows an Indiegogo campaign page for 'Relative Constructions Exhibition' by Ellis Hutch, Blaide Lallemand, Caroline Huf, and Genevieve Swifts. The campaign has raised \$1,095 USD towards a \$8,000 goal, with 38 days left. The page includes a video player showing four women, a 'CONTRIBUTE NOW' button, and a list of perk levels: \$5, \$10, and \$10 USD. The \$5 perk includes a personal invitation and a digital folder. The \$10 perk includes a fine print poster and a digital folder.

KICKSTARTER Y SIMILARES LA APUESTA POR LAS RECOMPENSAS INDIVIDUALES

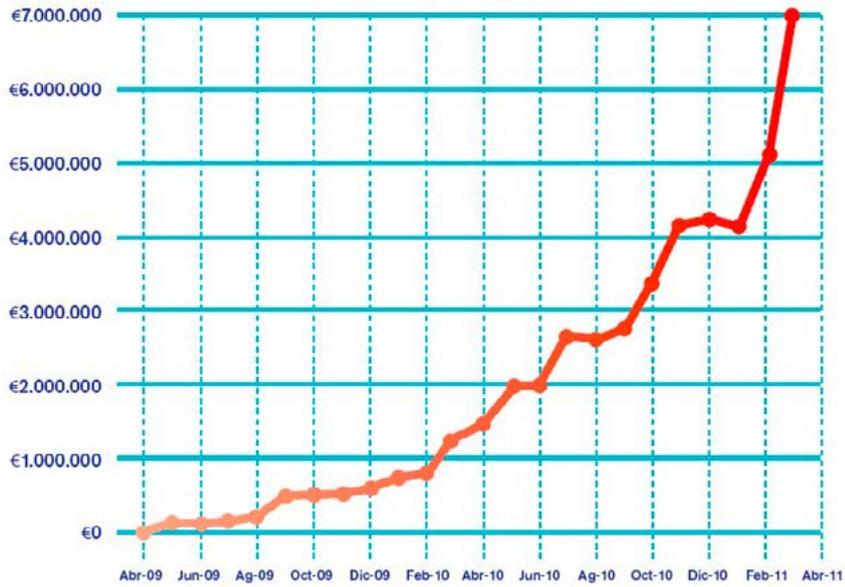


CAPITAL INVESTMENT



CRUZANDO DATOS

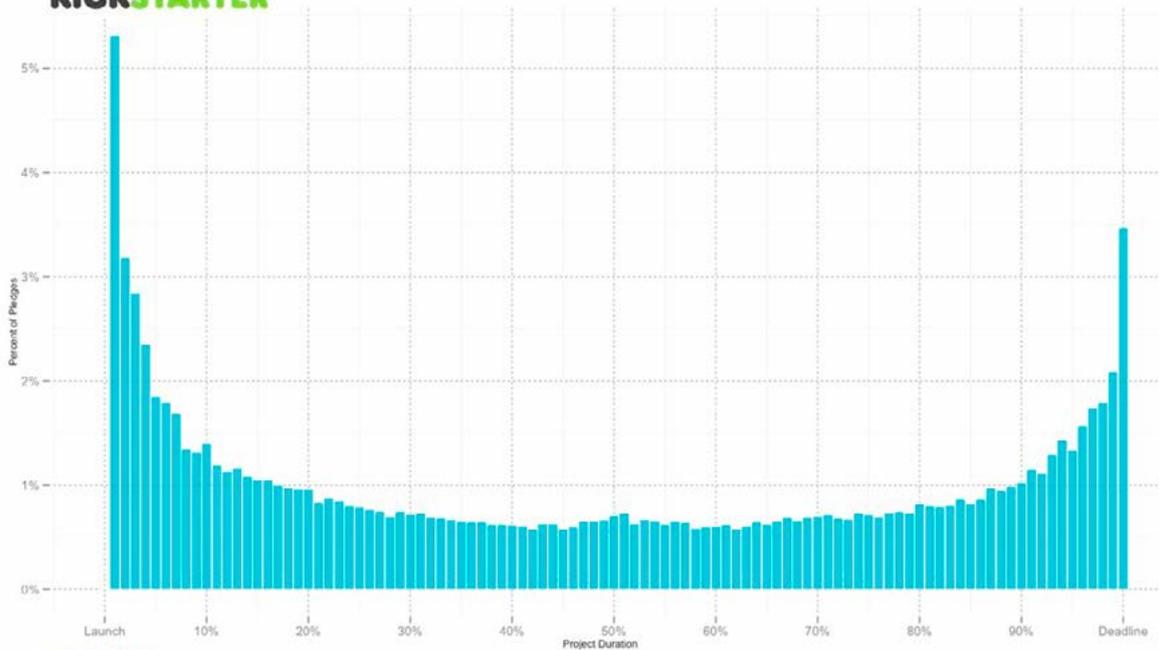
KICKSTARTER



Nov 2013: 861.000.000 \$, 51.000 proyectos financiados (44% éxito), 5 millones usuarios

CRUZANDO DATOS

KICKSTARTER



Interesting facts:

- Projects that reach 30% funding have a success rate of 90%.
- Only one project has ever been unsuccessful once it reached 90% funding.



Un estándar abierto de financiación distribuida

EL COSMONAUTA

2438

PRODUCTORES

Están haciendo posible esta película

179.679 €

UN 19% DE LO QUE NECESITAMOS

Te explicamos [cómo funciona esto](#)



Juan Passás, [el primer productor](#)



Juanjo Pizarro Candalija
[egon-blant.blogspot.com](#)



Rubón Agudo López 47€



Rafael Pavon de Gregorio 10€
[Watersgun](#)



Jorge Oceja 34€
[Jorge Oceja](#)



enPalabras 47€
[SMS](#)



Una madre 10€
[SMS](#)



Julian Rivas 10€
[SMS](#)



José María Pérez Moreno 10€
[ME GUSTA MÁLAGA](#)



Javier Bermejo 20€



ANTONIO RUIZ GOMEZ (a liarial) 10€



Diego Fonseca 10€
[blog](#)



BadBaldBoys Productions (jose orozco garcia) 10€
[canal youtube](#)



Ana Morata Carrasco 5€



SanFerminEncierro 10€
[museodelencierro](#)



Mikel Blasco De Imaz 10€
[Pea Base](#)



Ignacio mendioroz 10€
[Oterki](#)



Rufino Gonzalez Vicente 100€



Mercè Moreno Tarrés 15€



VICENTE TORREGROSA 10€



Asier Galdin Morillas 25€



Dirk Mengel 67€



sergi Marcet Rovira 22€
[web](#)



Ignacio Mugica 18€



Tigre 15€
[SMS](#)

EL COSMONAUTA

película

lo que dicen

guiones

panorama

cronología

proyecto

the plan

prensa

equipo

comunidad

convocatorias

entrevistas

apoyos

la tienda

The Plan

Un proyecto transmedia que plantea un nuevo modelo de financiación, producción y distribución, aprovechando en todas sus vertientes las herramientas de comunicación disponibles: Internet, redes sociales, comunidades y móviles.

Descarga nuestro plan de negocio y descubre nuestra estrategia para poner patas arriba la industria del cine. También está disponible [online](#).

¿Te interesa ser inversor?



The Plan + Anexos
ZIP, 8.15 MB



The Plan Light
PDF, 1.76 MB



Plan Financiero + Presupuesto
ZIP, 3.67 MB

Kit de prensa

Para periodistas, bloggers y publicaciones, un súper resumen del proyecto y algunas fotos (licenciadas con Creative Commons) que podrás usar en cualquier sitio.

El kit de prensa incluye:

- Resumen del proyecto
- Por qué es innovador
- Sinopsis de la película
- Crowdfunding y Creative Commons
- Apoyos, colaboradores y premios



Kit de prensa + fotos
ZIP, 8.90 MB



Sólo el pack de fotos
ZIP, 7.60 MB

¿Hay algo que quieras contarnos? hola@elcosmonauta.es

El equipo

Pensamos como uno. Creamos como uno. Hablamos como uno. Nos movemos a la par. Dormimos como uno (de hecho, esto último es literal: si sumamos las horas de sueño diarias de todo el equipo da la media de una sola persona). Somos uno con el viento.



MUSOPEN

?! What is Kickstarter? We're the largest funding platform for creative projects in the world. [Learn more!](#)

KICKSTARTER

Discover great projects

Start your project

BLOG

FAQ

SIGN UP

LOGIN

Musopen: Record and release free music without copyrights.

Project by [Aaron Dunn](#)

PROJECT HOME
UPDATES 12
BACKERS 1,276
COMMENTS 296

+ FOLLOW THIS PROJECT



Set Music Free

1,276

BACKERS

\$68,359

PLEGGED OF \$11,000 GOAL

0

SECONDS TO GO

FUNDING SUCCESSFUL

This project successfully raised its funding goal on September 14.

PLEDGE \$10 OR MORE

Get early access to the music online before its released publicly

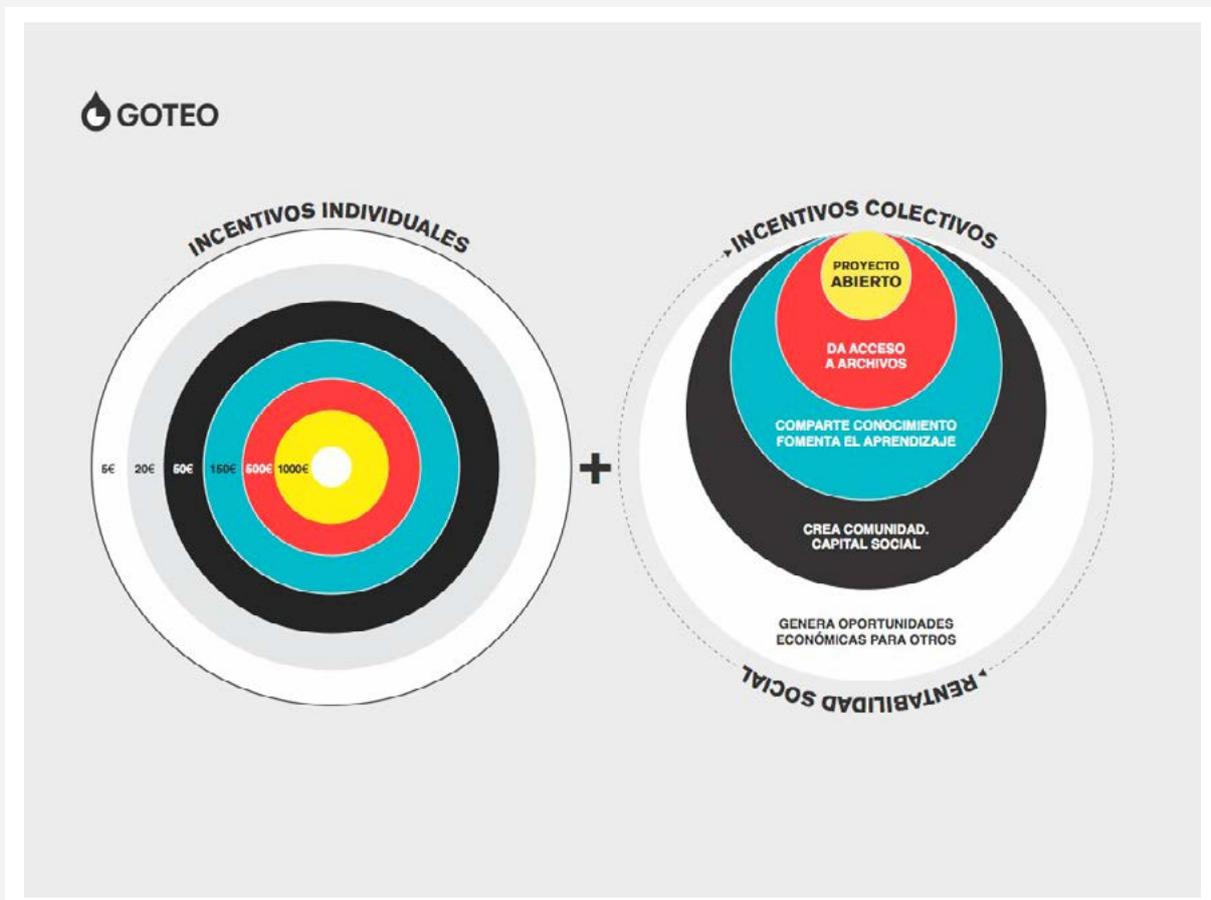
346 BACKERS

SHARE THIS PROJECT WITH YOUR FRIENDS

Facebook
 Twitter
 Tumblr
 Email

Crowdfunding
compatible con
Crowdbenefits?

Crowdfunding
compatible con
Crowdsourcing?



SOLICITUD DE RECURSOS



DINERO



PERFILES



INFRAESTRUCTURA



MATERIALES

RETORNOS



Archivos
digitales



Código fuente



Manuales



Diseño



Productos



Servicios



Dinero

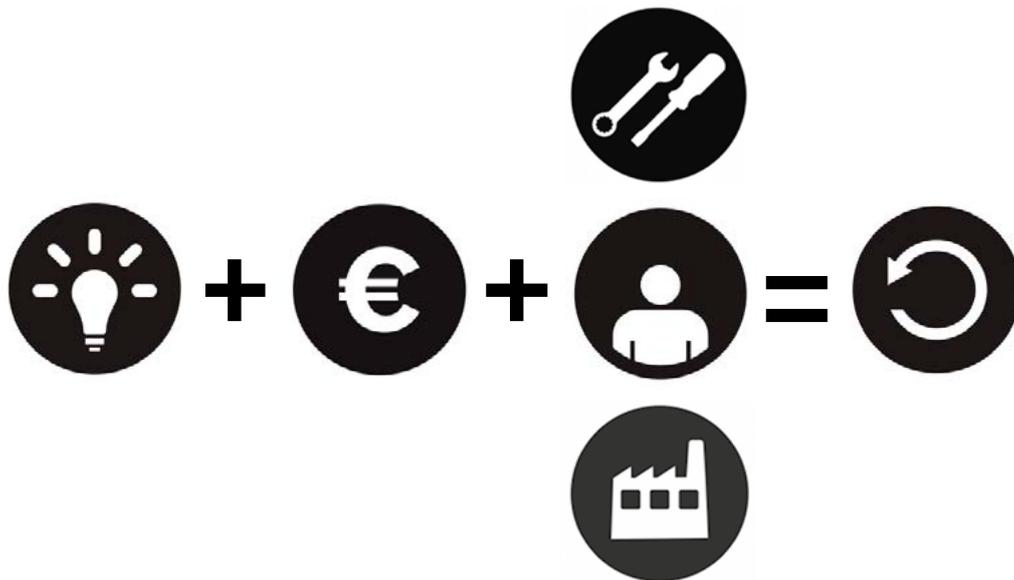
LICENCIAS



LICENCIA
CREATIVE
COMMONS



open data
commons



Algunas cifras tras casi 2 años de cofinanciación:

- + de 1.000.000 € recaudados (67% éxito financiación)
- + 45 € aporte medio por cofinanciador/a
- + de 1.200 ofertas de colaboración
- + de 30.000 usuarios (16.700 cofinanciadores, 13% recurrentes)
- + de 8.500 visitas diarias de media
- + de 20.000 seguidores en redes sociales

[DESCUBRE PROYECTOS](#)
[CREA UN PROYECTO](#)

[COMUNIDAD](#)
[MI PANEL](#)

PINHOLE VAN, ON THE ROAD

Fotografía experimental de gran formato en la carretera, desde una furgoneta estenoipeica: es decir, la propia furgu funciona como cámara :)

Por: Iago Eireos

CATEGORÍAS
 Tecnológico, Cultural

PROYECTO
NECESIDADES
COFINANCIADORES (37)
COLABORACIONES (20)
NOVEDADES (16)

COFINANCIADO!

COFINANCIACIÓN

140%

ÓPTIMO **3.050 €**

MÍNIMO **2.100 €**

OBTENIDO **2.960 €**

FINANCIADO EL **16 / 10 / 2012**

COFINANCIADORES **37**

R. QG

Ver más

COMPARTE ESTE PROYECTO

<http://goteo.org/project/pinhole-van-on-the-road>
 [Facebook](#)

DIFUNDE ESTE PROYECTO

[Widget del proyecto](#)

NECESIDADES NO MONETARIAS

SE BUSCA

Material analógico

¿Tienes material fotográfico analógico olvidado en el armario? Químicos, papeles, negativos, ampliadoras, tanques, cubetas... Por mucho valor que acumule, se lo

[DESCUBRE PROYECTOS](#)
[CREA UN PROYECTO](#)

[COMUNIDAD](#)
[MI PANEL](#)

ESPACIO LAMOS A

Apertura de un espacio en Cuenca para la formación, producción, difusión, creación y gestión artística

Por: LAMOS A (Laboratorio Modu labile Artístico)

CATEGORÍAS
 Diseño, Educativo, Cultural

PROYECTO
NECESIDADES
COFINANCIADORES (79)
COLABORACIONES (2)
NOVEDADES (0)

COFINANCIACIÓN

INFRAESTRUCTURA

	MÍNIMO	ÓPTIMO
<input type="checkbox"/> ELECTRICIDAD Instalación de electricidad: cajas de luces y mecanismos. Instalación de cables en la primera planta.	300 €	300 €
<input type="checkbox"/> ILUMINACIÓN Iluminación apta para el espacio modular y que consta de proyectores por ralles.	450 €	450 €
<input type="checkbox"/> PUERTA ENTRADA Cambio de la puerta de entrada y publicidad en la fachada		400 €

MATERIAL

<input type="checkbox"/> EQUIPO PARA EXPOSICIÓN Y FORMACIÓN. Proyector, ordenador, sillas y mesas, necesarios para el funcionamiento de talleres, conferencias, exposiciones, etc.	1.800 €	1.800 €
<input type="checkbox"/> PINTURA INTERIOR Blanqueado de paredes y techos.	400 €	400 €
<input type="checkbox"/> CARPINTERÍA Colocación de tarima, restauración de suelo de madera en la segunda planta y restauración de puertas.	450 €	450 €

TAREA

<input type="checkbox"/> EQUIPO SONIDO equipo de sonido necesario para actividades con música, conferencias, etc.		300 €
---	--	-------

COFINANCIADO!

COFINANCIACIÓN

107%

ÓPTIMO **5.100 €**

MÍNIMO **3.400 €**

OBTENIDO **3.640 €**

FINANCIADO EL **19 / 07 / 2013**

COFINANCIADORES **79**

BLOG

Ver más

NECESIDADES NO MONETARIAS

SE BUSCA

Intercambio de ideas

Muestra tus ideas a LAMOS A y podremos crear una programación donde estén al alcance de todos.

[DESCUBRE PROYECTOS](#)
[CREA UN PROYECTO](#)

[COMUNIDAD](#)
[MI PANEL](#)

REDETEJAS

Red de activación ciudadana de azoteas culturales

Por: lamatraka

CATEGORÍAS
Social, Cultural

PROYECTO
NECESIDADES
COFINANCIADORES (99)
COLABORACIONES (6)
NOVEDADES

ESCRIBE TU MENSAJE

lamatraka busca: Hace 6 meses

Diseño y maquetación: Nos gustaria que los manuales que publiquemos (y sus diferentes versiones de mejora) puedan tener un diseño que haya sido elaborado por personas que formen parte de la comunidad del proyecto. Por eso, solicitamos a ilustradores, diseñadores o vecinos propuestas para ilustrar los manuales.

Responder Borrar

franzen sanchez Hace 6 meses

Buenas, soy franz sanchez y puedo participar con vosotros como maquetador o diseñador. Gome tiene mi contacto. Saludos.

Borrar

SinGarbanzo Hace 6 meses

Aparte de nuestra contribución en efectivo, contad con nosotros para colaborar en la organización el evento.

Borrar

lamatraka busca: Hace 6 meses

Azoteas: Buscamos azoteas interesadas en sumarse al proyecto. ¿Podemos subir?

Responder Borrar

COFINANCIADO!

COFINANCIACIÓN

← ÓPTIMO **5.000 €**

← MÍNIMO **4.000 €**

OBTENIDO **4.220 €**

FINANCIADO EL **04/07/2013**

COFINANCIADORES **99**

BLOG
Ver más

ESTA CAMPAÑA MULTIPLICA X 2 TU APORTE MEDIANTE CONVOCATORIA:

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE ANDALUCÍA

El proyecto ya ha conseguido 2.000€ del capital riego de UNIA.

GOTEIO : CONVOCATORIA - UNIA CAPITAL RIEGO

[¿QUE ES EL CAPITAL RIEGO?](#)
[MI PANEL](#)

Por cada € que aportes a un proyecto, la UNIA aporta otro € más: ¡multiplicando entre tod@s se puede lograr!

f Facebook
 t Twitter
 in LinkedIn

capitalriego@unia.es

¡Ayúdanos a difundirlo!

Twitter
Me gusta

PROYECTOS RECIBIDOS

Por cada € que aportas mediante Goteo a un proyecto seleccionado en esta convocatoria, UNIA lo cofinancia con otro € de su capital riego (hasta 50 € por aporte)

COFINANCIADO!	COFINANCIADO!	COFINANCIADO!
 TECNOLÓGICO, DISEÑO	 SOCIAL, CULTURAL	 TECNOLÓGICO, EDUCATIVO
<p style="font-weight: bold; color: #00a0c0;">ARQUITECTURAS COLECTIVAS</p> <p style="font-size: 0.8em;">Arquitecturas Colectivas es una red de personas y colectivos interesados en la construcción...</p> <p style="font-size: 0.8em;">Por: Straddle3</p>	<p style="font-weight: bold; color: #00a0c0;">REDETEJAS</p> <p style="font-size: 0.8em;">Red de activación ciudadana de azoteas culturales</p> <p style="font-size: 0.8em;">Por: lamatraka</p>	<p style="font-weight: bold; color: #00a0c0;">ADTLANTIDA.TV</p> <p style="font-size: 0.8em;">Adtlántida.tv es una comunidad y un sistema de RTV libre con servicio de livestreaming</p> <p style="font-size: 0.8em;">Por: Adtlántida</p>
<p style="font-size: 0.8em;">OBTENIDO</p> <p style="font-weight: bold; color: #00a0c0; font-size: 1.1em;">7.283 €</p> <p style="font-size: 0.8em;">119 %</p>	<p style="font-size: 0.8em;">OBTENIDO</p> <p style="font-weight: bold; color: #00a0c0; font-size: 1.1em;">4.220 €</p> <p style="font-size: 0.8em;">106 %</p>	<p style="font-size: 0.8em;">OBTENIDO</p> <p style="font-weight: bold; color: #00a0c0; font-size: 1.1em;">9.660 €</p> <p style="font-size: 0.8em;">149 %</p>
FINANCIADO EL 04/07/2013	FINANCIADO EL 04/07/2013	FINANCIADO EL 04/07/2013

Financiando colectivamente proyectos de innovación social y cultural mediante #UNIAcapitalRiego. Queremos reivindicar el valor del procomún desde la Universidad, con procesos que cedan el protagonismo a la sociedad civil.

PRESUPUESTO TOTAL DE RIEGO A PROYECTOS:

10.000 €

QUEDA POR ASIGNAR EN ESTOS MOMENTOS:

2.000 €

PROYECTOS CON RETORNO

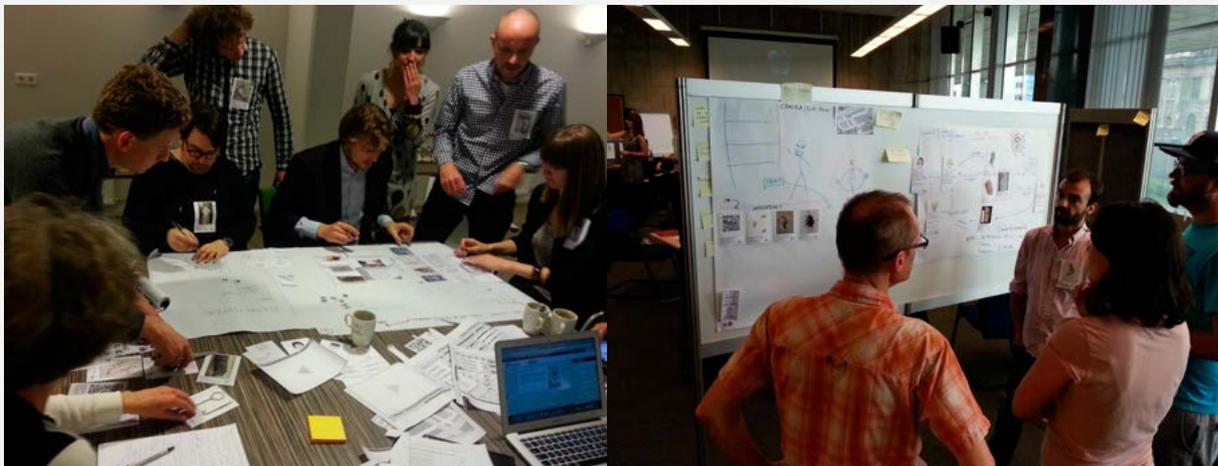
←
→
📄
📁
📊

PROYECTOS DENTRO DE LAS CATEGORÍAS

FOMENTAR LA INVERSIÓN CO-RESPONSABLE EN PROYECTOS RESPALDADOS POR LA SOCIEDAD CIVIL



 FUNDACIÓN
FUENTES ABIERTAS



03
SECCIÓN

REPENSANDO
LAS ESTRATEGIAS DE
LO PRIVADO Y LO PÚBLICO
EN LA INSTITUCIÓN
ARTÍSTICA

El nuevo institucionalismo reconsiderado



Nina Möntmann

Nuevo institucionalismo a finales de la década de 1990

Las nuevas configuraciones estructurales y operativas puestas en marcha por comisarios independientes a finales de la década de 1990 y bautizadas con el nombre de *nuevo institucionalismo* se consideraron «cambios radicales [...] que intentaban redefinir las instituciones artísticas contemporáneas»¹. Se basaban en una crítica autorreflexiva de la organización institucional y de la actuación del comisariado que aspiraba a deshacerse de las funciones y de las formas organizativas de la institución tradicional de exposición de la modernidad, así como de las exigencias orientadas a la imagen y al mercado de museos que se habían empresarializado en el contexto de la evolución social neoliberal. El museo debía convertirse en un lugar de producción a todas las escalas, versátil, interactivo y sin jerarquías, que incorporara la perspectiva crítica del comisariado y salas multifunción, adaptadas a un programa flexible e interdisciplinar. Debía producir un público, en lugar de llegar a una audiencia; integrar el proceso de producción artística en las actividades institucionales, por medio de residencias, talleres y espacios de trabajo; y catalizar un discurso o, por lo menos, aceptar el debate crítico en la práctica institucional a varias escalas, en lugar de describir y comentar de manera reactiva lo que sucedía en el mundo; además, había que liberar al visitante de su pasividad y permitir que se convirtiera en un participante activo del proceso creativo y discursivo. La transparencia organizativa y no burocrática y la apertura participativa en la planificación de la programación constituyen, pues, factores fundamentales del funcionamiento de las *nuevas instituciones*. El concepto de *nuevo institucionalismo* procede de la sociología. En el contexto del arte, describe, ante todo, un *método* institucionalmente político, organizativo y de comisariado; pero el método ha dado lugar también a *nuevas instituciones*; y constituye un concepto algo abierto que elude los malentendidos de otro *-ismo* y acepta todo un abanico de enfoques de comisariado. Al igual que sucede con cualquier resumen de fenómenos y desarrollos, cada actor discrepa en mayor o menor medida, pero

1 EKEBERG, JONAS: «Introduction», en *New Institutionalism*, Verksted #1, Oslo, Office for Contemporary Art, 2003, p. 9.

es posible discernir las tendencias comunes que acabamos de describir. Algunos ejemplos citados con frecuencia de *nuevas instituciones* en este sentido son el Rooseum, en Malmö (con Charles Esche y después con Lene Crone Jensen, 2000–2005), la Kunstverein de Munich (Maria Lind, 2001–2004), el Palais de Tokyo, en París (Nicolas Bourriaud y Jérôme Sans, 1999–2006), la Platform Garanti, en Estambul (Vasif Kortun, 2001–2010), el MACBA, en Barcelona (Manuel Borja-Villel, 1998–2007), el BAK, en Utrecht (Maria Hlavajova, desde 2000), el Kunsthall de Bergen (Solveig Øvstebø, desde 2003), el United Nations Plaza, en Berlín (Anton Vidokle y Julietta Aranda, 2006–2007). Tal y como demuestra esta lista incompleta, el *nuevo institucionalismo* es un fenómeno europeo, que se ha desarrollado principalmente en los países de Europa occidental y septentrional desde finales de la década de 1990. El contexto regional y el tamaño de las diferentes instituciones, junto con su historia específica, constituyen los factores fundamentales que influyen en el alcance de la actividad de directores y comisarios. Estos factores y el perfil singular de cada comisario determinaron si el planteamiento interdisciplinar de programas específicos se centraba en la cultura popular, el discurso teórico o el activismo; si una institución importante del arte contemporáneo en una gran ciudad adoptaba una aproximación multicanal; o si instituciones con independencia económica y política ofrecían un programa de seminarios totalmente experimental donde, además, la ubicación proporcionaba un público interesado lo bastante amplio o permitía construir un público durante un periodo de tiempo.

La actualidad

La situación del trabajo institucional se ha deteriorado en los últimos años, en particular desde el punto de vista económico, siendo la crisis financiera una causa en absoluto menor. El gobierno conservador que asumió el poder en los Países Bajos en 2010, por ejemplo, con una mayoría del Partido de la Libertad (el PVV) de Geert Wilders, de orientación anti-islámica, recortó un cuarto del presupuesto de cultura y capacitación profesional, con lo que las instituciones artísticas y culturales de todo el país se vieron en graves dificultades². Pero los Países Bajos no son un caso aislado: en Gran Bretaña y Alemania, así como en otros países, la situación económica es cada vez más complicada, limitando el ámbito de acción y determinando que la tarea fundamental de muchas instituciones sea la lucha por la supervivencia.

Este es otro motivo por el que tiene sentido en la actualidad considerar más detenidamente qué cambios institucionales se han establecido entretanto; qué tendencias actuales siguen teniendo interés y/o qué imaginarios perviven; y qué estrategias han demostrado ser cortinas de humo o no han soportado los vientos (culturales y) políticos en contra. En suma: ¿qué hemos aprendido del *nuevo institucionalismo*?

² Sobre la evolución actual de la situación y un *mapa de daños*, véase <http://www.schadekaart.nl/page/3548/en>

Para abordar esta cuestión, quiero repasar mi artículo «Ascenso y caída del *nuevo institucionalismo*. Perspectivas de un futuro posible» (2007)³ y considerar qué cambios se han producido en los últimos años. En aquel texto, planteé la tesis de que, en 2007, muchas de las *nuevas* instituciones críticas habían caído ya víctimas de los vientos políticos en contra y, a continuación, analicé las posibilidades futuras⁴. Mi centro de interés era el significado de las redes institucionales en el contexto de la globalización y de los consiguientes cambios políticos y geográficos.

Los logros del *nuevo institucionalismo*

En respuesta a los drásticos recortes del gasto cultural en los Países Bajos, Nikolaus Schafhausen, director en ese momento del *Witte de With* de Rotterdam, hizo un llamamiento a recuperar la tarea central de exposición: «Cuando las instituciones artísticas se convierten en lugares que no solo organizan exposiciones, sino que ofrecen conferencias especializadas y crean sus propias academias (aunque sean temporales), mientras que las universidades se ven obligadas a retirarse de estos terrenos por motivos políticos; cuando los políticos responsables de cultura solo quieren financiar las iniciativas educativas de las instituciones y pretenden recortar la financiación de su desarrollo estructural»⁵. La argumentación de Schafhausen se parece a la crítica de David Harvey hacia las ONGs, quienes, al eximir al Estado de su deber de garantizar determinadas prestaciones sociales, lo apoyaban tácitamente en su desatención de las necesidades fundamentales de los ciudadanos. En otras palabras, cuando las instituciones artísticas, al organizar conferencias académicas, ofrecen un debate que no se puede medir, que no está orientado a resultados determinados y que no entra en ningún examen, están apoyando tácitamente el proceso de Bolonia, ya que están brindando algo que ya no tiene lugar en un sistema de educación superior racionalizado, orientado a los logros, los resultados y los exámenes. Al igual que Harvey está en lo cierto desde un punto de vista estructural, pero es posible rebatirlo con el argumento de la urgencia particular, así como con la hipótesis realista de que ni siquiera la no cooperación estratégica detendrá los recortes selectivos en el capitalismo tardío, de la misma manera, el llamamiento de Schafhausen a dedicarse exclusivamente a organizar exposiciones (un rumbo que su institución, *Witte de With*, no sigue) pierde su fuerza.

3 <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/es>

4 «Merece la pena advertir que casi todas las instituciones de las que se ocupan Bode y Schmidt (en su proyecto *Espacios de conflicto*: el Rooseum, la Kunst-Werke de Berlín, el Museum für zeitgenössische Kunst de Oslo, el Zentrum für zeitgenössische Kunst de Vilnius, la Kunsthalle de Helsinki, la x-room de Copenhague y el propio NIFCA) están atravesando un periodo de modificaciones de amplio alcance que auguran un cambio radical de línea política: Rooseum va a convertirse en una filial del Moderna Museet de Estocolmo, en expansión; el Museo de Arte Contemporáneo y otros museos nacionales de Oslo han pasado a estar bajo la tutela del Museo Nacional de Arte, Arquitectura y Diseño; Vilnius se está viendo sometido a drásticos recortes, en muchos lugares se está reemplazando a comisarios y directores (con graves consecuencias para los programas de las instituciones afectadas) y, en el caso del NIFCA, se ha procedido al cierre de toda la institución. La mayoría de estas instituciones parecen haberse llevado una reprimenda cual adolescentes revoltosos».

5 <http://kunstkritikk.com/international-edition-en/schafhausen-%E2%80%93-back-to-exhibitions/?lang=en>

De hecho, la manera en la que se ofrecen por defecto actividades interdisciplinarias como los seminarios, los simposios, las programaciones de cine y los talleres antes mencionados, no solo en espacios artísticos menores, sino también en grandes museos y salas de exposiciones, es un logro de la época del *nuevo institucionalismo*. Aunque las programaciones de cine como tales no son nuevas en absoluto, la importancia que se otorga a estos eventos educativos dentro de la programación de conjunto y su gran éxito en los últimos años ha atravesado la gruesa piel de esa función de las instituciones artísticas tan fijada en torno a la modalidad expositiva. Esto no solo se refleja en los índices de asistencia a tales eventos, por lo general elevados, sino también en el hecho de que estas instituciones artísticas han empezado a participar en debates académicos, *liberándolos* del mundo académico y haciéndolos accesibles para un público más amplio⁶.

La situación a finales de la década de 1990 y principios de la de 2000 estaba muy determinada por la empresarialización generada por las políticas económicas neoliberales, la intensidad de cuyos efectos ha aumentado drásticamente en la actualidad, poco más de una década después. Las propuestas neoliberales que se insertaron por primera vez entonces están en estos momentos en pleno florecimiento y los efectos que están teniendo sobre las instituciones son en ocasiones desastrosos, como en el caso antes mencionado de los Países Bajos. Con este telón de fondo, las instituciones de medianas dimensiones en particular se han convertido en terrenos de experimentación de un *nuevo institucionalismo*. Por un lado, tienen la suficiente flexibilidad como para meterse en una serie de movimientos de protesta de diversa articulación; por otro, al estar en condiciones de crear la visibilidad necesaria para este tipo de proyectos, experimentan con ideas de sistemas sociales alternativos que se apartan del sistema de la sociedad dominante. En palabras de Paolo Virno: «La posibilidad de transformar las reglas, de construir reglas nuevas y de reducir reglas antiguas a un estado fáctico es parte integrante de una democracia no representativa»⁷. Justamente este principio de reevaluación de las normas exige de un terreno de experimentación con arraigo en la sociedad, pero que también proporcione espacio suficiente para discutir contramodelos. Justamente esta es la perspectiva desde la que los comisarios

6 Se publican compilaciones en torno a temas específicos que tienen valor de cara a investigaciones, algo que antes solo hacía la Dia Art Foundation, con su serie de compilaciones titulada *Debates de cultura contemporánea* (1992-1997), de la cual se editaron doce volúmenes. Paralelamente a los temas de sus exposiciones y simposios internos, por ejemplo, el BAK publica con regularidad compilaciones como *Concerning War. A Critical Reader* (HLAVAJOVA, MARIA y WINDER, JILL eds., Utrecht/Frankfurt am Main, BAK/Revolver, 2006) u *On Knowledge Production. A Critical Reader in Contemporary Art* (HLAVAJOVA, MARIA, WINDER, JILL y CHOI, BINNA, eds., Utrecht/Frankfurt am Main, BAK/Revolver, 2007); desde 2006, la Whitechapel Gallery ha colaborado en la edición de la serie *Documentos de arte contemporáneo* con MIT Press; por su parte, la Kunstverein de Munich, con sus simposio y compilación *Curating with Light Luggage* (GILLICK, LIAM y LIND, MARIA, eds., Frankfurt am Main, Christoph Keller, 2005), y la Kunsthall de Bergen con su *The Biennial Reader* (FILIPOVIC, ELENA; VAN HAL, MARIEKE y ØVSTEBØ, SOLVEIG, eds., Ostfildern, Hatje Cantz, 2010), así como con la conferencia que precedió a esta publicación, promovieron el debate sobre los desarrollos de la crítica en sus campos respectivos.

7 «The Dismasure of Art. An Interview with Paolo Virno», en *Open 17. A Precarious Existence: Vulnerability in the Public Domain*, <http://classic.skor.nl/article-4178-nl.html?lang=en> (descargable también en: http://www.rebelnet.gr/files/The_Dismasure_of_Art.pdf)

interesados en fundar una *nueva institución* ven la institución artística: como un órgano no sometido de manera directa al mandato del poder estatal, pero no obstante dotado de un sistema de reglas. Maria Hlavajova, directora de una de estas *nuevas instituciones*, el BAK de Utrecht, es de la opinión de que estas nuevas instituciones son «capaces de responder a los requisitos postfordistas de flexibilidad, horizontalidad en las estructuras organizativas e incluso movilidad. [...] [Y son asimismo] capaces de apostar fuerte por nociones de continuidad, localidad y concentración»⁸. Esta directora invoca la inversión precisamente de esos valores postfordistas que surgieron en otro tiempo de la industria cultural, donde se desarrollaron, en parte, como respuesta necesaria a una situación económica precaria, y también, en parte, se celebraron voluntariamente como elementos de un estilo de vida autodeterminado (Richard Sennett, Angela McRobbie y Marion von Osten, entre otros, han escrito de manera extensa sobre el fenómeno). En el marco de un consenso neoliberal de valores, Hlavajova aboga por una revisión de los *antiguos* valores de estabilidad, continuidad y localidad. Aunque, en efecto, las instituciones pueden beneficiarse aún de la movilidad y de la flexibilidad libremente elegidas, lo que hace falta para socavar las exigencias del modelo empresarial neoliberal y su lógica de mercado es la sustracción, la investigación y una revaluación del trabajo local.

Otra revaluación positiva hallada en las estructuras empresariales neoliberales que, aunque no un producto directo del *nuevo institucionalismo*, ha tenido no obstante una aplicación generalizada en la programación de la actividad expositiva de las nuevas instituciones, es el pensamiento horizontal. El arte se muestra aquí no como punto culminante de una genealogía, sino en paralelo a otros procesos, documentaciones y productos culturales. Este tipo de exposición comunicativa y transversal en sus referencias está mucho más cerca de las realidades de la producción artística. En la mayoría de los casos, los aspectos incorporados en la actualidad al arte tienen relativamente poco que ver con una mirada retrospectiva hacia evoluciones en el campo del arte y mucho más que ver con procesos sociales generales que se están pensando también en otras disciplinas.

Determinados proyectos, como *El show del Bienestar* de Elmgren & Dragset en la *Kunsthall* de Bergen (2005)⁹ o *¿Qué fue lo que le pasó a la socialdemocracia?* en el *Rooseum* (2005), iniciaron un debate (con diferentes enfoques) sobre el tema de que la idea de democracia tal y como se nos vende es engañosa. De hecho, nunca se ha materializado una democracia que sea lo que dice ser. En lugar de ello, pervive un público que consume en la pasividad a la vez que cree formar parte de una democracia que funciona. En su reciente libro *Är svensken människa?*¹⁰ [¿Es el sueco humano?], Henrik Berggren y Lars Trägårdh analizan el *individualismo estatista* de los suecos, sosteniendo que la aceptación del Estado es en

8 HLAVAJOVA, MARIA: «How to Biennial? The Biennial in Relation to the Art Institution», en FILIPOVIC, ELENA; VAN HAL MARIEKE y ØVSTEBØ, SOLVEIG, eds., *The Biennial Reader*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2010, p. 298.

9 Versiones adaptadas de esta exposición se presentaron después en la Bawag Foundation, en Viena, y en 2006, en la Serpentine Gallery de Londres y en The Power Plant de Toronto.

10 BERGGREN, HENRIK & TRÄGÅRDH, LARS: *Är svensken människa? Gemenskap och oberoende i det moderna Sverige*, Estocolmo, Norstedts, 2009.

Suecia un prerrequisito del bienestar individual. Esta teoría viene a decir, generalizando, que los suecos quieren preservar su creencia en el Estado porque solo el Estado les garantiza libertad personal. Puesto que, desde mediados de la década de 1990, el dictado neoliberal ha permeado la política incluso en la *democracia modélica* de Suecia, las masas han empezado a aceptar la lógica del capitalismo global como algo inevitable.

Contra la normalización

Se ha establecido un ominoso proceso de normalización dentro del cual Anthony Davies detecta acertadamente una instrumentalización del arte y de otras instituciones culturales: «Las instituciones culturales [...] están en la primera línea de un asalto sin cuartel a la manera en la que pensamos, la manera en la que hemos empezado a interiorizar y aceptar la *realidad* de las fuerzas del mercado como algo inevitable, incluso deseable»¹¹. En la competición por conseguir fondos para sus infraestructuras y programas expositivos, a los directores de instituciones no les queda más remedio que presentar estrategias, imágenes y modos de comportamiento que siguen los códigos del mundo empresarial. Para colmo, los intereses populistas configuran la imagen de las instituciones. Esto convierte a las instituciones artísticas en lugares dentro del sistema donde el neoliberalismo se reproduce, donde la crítica que se abre camino en el espacio expositivo, incluso bajo la forma de la expresión artística, queda pervertida dentro del contexto de la dócil institución. Este *asalto a la manera en la que pensamos*, a los puntos de vista potencialmente críticos, opera mediante el simple mecanismo de la recompensa: solo quien sigue la corriente e imita la conducta empresarial neoliberal y su mundo de imágenes, recibe un trozo del pastel. Las instituciones que muestran un conformismo competitivo en este sentido obtienen como recompensa un contrato de patrocinio. Puesto que, a partir de ciertas dimensiones, a una institución no le quedan muchas más alternativas, el mecanismo se convierte en la estrategia predominante, en otras palabras, *lo normal*. Davies describe el proceso y sus efectos como una «nueva politización de la empresa en la cultura»¹², algo que percibe en la explotación del público de una institución cultural con intereses empresariales: «A medida que las actividades y redes empresariales se van insertando y normalizando cada vez más a través de patrocinios, colaboraciones y alianzas, se produce un proceso de politización. Esto sucede cuando se da una correlación clara o latente entre los intereses de las empresas y la formulación y la aplicación de una política del sector público: en ese momento, lo empresarial se torna político»¹³. Así pues, el público de la institución se convierte en blanco de los intereses de los patrocinadores privados. Precisamente esta sobre-escritura con intereses de mercado de prácticas institucionales y artísticas generadoras de públicos es lo que marca el posicionamiento social dado de una institución artística.

11 DAVIES, ANTHONY: «Lost in Normalisation», en MÜLLER, VANESSA JOAN y SCHAFHAUSEN, NIKOLAUS, eds., *Under Construction. On Institutional Practice*, Colonia, Walther König, 2007, pp. 121–22.

12 *Ibíd.*, p. 119.

13 *Ibíd.*, p. 119.

Este es con frecuencia el punto de partida de las instituciones críticas: el intento de crear un público diferente, un contrapúblico, por así decirlo, y modificar así el significado social de la institución, que es otra preocupación primordial del *nuevo institucionalismo* que no ha perdido nada de su importancia. Haciendo referencia a Michael Warner, Simon Sheikh habla de la idea de producir un contrapúblico: «El contrapúblico es un reflejo consciente de las modalidades y de las instituciones del público normativo, pero dentro de un intento de abordar otros temas y, de hecho, otros imaginarios»¹⁴. El tipo de público presentado aquí no consume, sino que participa de manera activa en la imaginación de formas alternativas de convivencia. Justamente en este punto es donde un público así difiere de los públicos de arte que hacen cola para entrar en grandes exposiciones populistas y en instituciones franquiciadas, que no tienen ninguna posibilidad en absoluto de ir más allá del consumo pasivo.

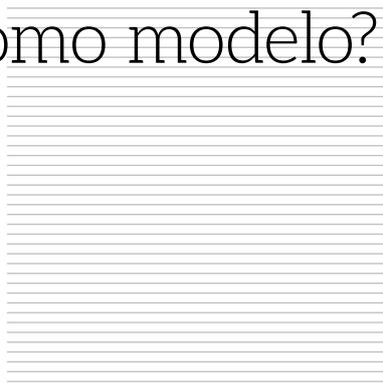
En conjunto, las *nuevas instituciones* entienden que su tarea es probar y redefinir el significado social de las instituciones artísticas. ¿Qué es lo nuevo de la situación en la actualidad? ¿Cómo puede una institución posicionarse como un espacio para nuevos imaginarios? Además de una mayor intensificación de la situación económica tras la denominada crisis financiera, el mundo está experimentando modificaciones fundamentales en relación con la supremacía de geografías y sistemas particulares. El viejo modelo cultural y político es occidental y se basa en el supuesto de que el resto del mundo irá adoptando y adaptándose poco a poco a este modelo. Pero los antiguos centros de poder se están disolviendo y el modelo ha dejado de funcionar. Se están perfilando nuevas configuraciones y jerarquías en un mundo descentrado. El poder, la creatividad y las ideas están siguiendo rumbos diferentes y todavía sin determinar. Juegan también en ello un papel tanto la nueva impotencia de la política partidista como el potencial para el fortalecimiento de la sociedad civil, que, desde las revoluciones en algunos países árabes (a pesar de la incertidumbre de los diferentes desenlaces), parecería más cerca que hace algunos años.

En conexión con estos desarrollos, quisiera volver a señalar lo importantes que pueden ser las redes institucionales organizadas. En otro lugar escribí extensamente sobre el potencial que puede tener una alianza con presencia en diferentes puntos del planeta de instituciones con una orientación parecida para desarrollar formas emancipadoras de globalización¹⁵. Esto incluye comunicación y colaboración translocales entre instituciones en no menor medida que nuevas maneras de relacionarse con los territorios locales de cada cual. Una red de cómplices, aunque estos difieran entre sí en tamaño y enfoque, brinda posibilidades de introducir cuestiones locales en un discurso global. En el caso de los temas locales, ya sean de naturaleza política u organizativa, no existe la obligación de buscar soluciones locales, sino que es posible partir de la situación específicamente local para entrar en un debate translocal. En este sentido, la institución funciona como una plataforma de comunicación con el mundo.

14 SHEIKH, SIMON: «The Trouble with Institutions, or, Art and Its Publics», en MÖNTMANN, NINA, ed., *Art and Its Institutions*, Londres, Black Dog Publishing, 2006, p. 146.

15 MÖNTMANN, NINA: «Operating within Organized Networks», en MIESSEN, MARKUS y CHATEIGNE, YANN, eds., *The Archive as a Productive Space of Conflict*, Berlín, Sternberg Press, 2011.

¿El MoMA como modelo?



María Dolores Jiménez-Blanco

Gertrude Stein decía que se podía ser un *museo* o se podía ser *moderno*, pero no las dos cosas a la vez. Esta conocida *boutade* es relevante entre otras razones por venir de un personaje cuyo rostro quedó fijado para la posteridad en un retrato que le hizo Picasso, el gran mito del relato canónico del arte moderno según fue trazado en el período de entreguerras por el MoMA, el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Con su peculiar estilo literario, que ella misma asimiló al cubismo plástico, Stein declararía en 1938 que se sentía absolutamente identificada con ese cuadro: «*For me, it is me, and it is the only reproduction of me which is always I, for me*». Parece llamativo que Stein, que ha pasado a la historia del coleccionismo como una audaz valedora del arte de vanguardia en general, y de Picasso en particular, manifestase recelo hacia la institución que entronizó la modernidad tanto académica como comercialmente, y que situó a Picasso en el epicentro de su narración. La desconfianza de Stein respecto a los museos de arte moderno podría verse confirmada en su decisión de legar ese retrato, el que mejor la representaba según ella misma y el que la historia del arte moderno ha tomado como antesala del cubismo, al Metropolitan Museum de Nueva York, y no al Museum of Modern Art de la misma ciudad. Pero hay que recordar que la donación de Stein se hizo efectiva en 1946: habían pasado cuarenta años de la fecha de realización del cuadro y tanto la escritora (que acababa de fallecer) como el pintor (que viviría hasta 1973) eran ya plenamente reconocidos como parte de la historia. Por eso sería un error ver la presencia del *Retrato de Gertrude Stein* en el Met como un fracaso del MoMA. Al contrario, debe considerarse más bien como una prueba de su éxito. Por mucho que fuese objeto de tensas discusiones entre los conservadores y patronos del museo, la entrada de aquel cuadro en el Met, el primer Picasso en la colección del incuestionado museo de la quinta avenida, significaba el reconocimiento del arte moderno en el santa-sanctorum de los museos clásicos: pasaba a formar parte de su relato *porque* había dejado de ser cualitativamente diferente del resto de la historia del arte.



La pequeña historia de este cuadro apunta a la naturaleza paradójica o dual de la institución-museo-de-arte-moderno. Si el museo clásico, enciclopédico, desarrollado a lo largo del XIX tomó como ejemplo emblemático al Louvre aunque este no fuese el primer museo público, puede decirse que la tipología del museo de arte moderno desarrollada en las décadas centrales del siglo XX sigue en buena medida el modelo del MoMA trazado en Nueva York por Alfred H. Barr, Jr., aunque tampoco esta fuese la primera institución museística en dedicarse al arte moderno. Una parte del secreto del éxito del museo de Barr, de hecho, consistió en proponer un tipo de institucionalidad para el arte moderno que conjugaba la promoción de la innovación formal con una solemnidad ambiental y académica capaz de asegurar al espectador y al estudioso una experiencia trascendente inspirada en la propia del museo clásico. Ahora bien, como veremos, este *modelo*, seguido por muchos museos dedicados al arte del siglo XX en el mundo occidental, implicaba también otras consideraciones a tomar en cuenta.

Al inaugurar su sede casi definitiva en 1939, situada en la calle 53 Oeste de Nueva York, muy cerca de la quinta avenida y en pleno centro de la trama comercial de Midtown Manhattan, el MoMA se anunciaba como el museo del *arte de nuestro tiempo* —así se llamaba la exposición inaugural¹—. Su afinidad con el contexto (urbano, económico, social) en que estaba inmerso parecía expresarse a través de su edificio, que no difería esencialmente de otros modernos edificios de oficinas de la zona. Pero al mismo tiempo que mostraba su decidida voluntad de incardinarse en su contexto histórico, el MoMA aspiraba a proyectar al arte contemporáneo al *futuro* dotándolo de un rango similar al del arte del *pasado* custodiado en los museos clásicos. Es decir, aspiraba a ser algo así como el Metropolitan del arte reciente. Así podía deducirse del célebre gráfico elaborado por Barr a comienzos de los cuarenta en

1 *Art in our Time* es la exposición con la que el Museo de Arte Moderno de Nueva York abrió las puertas de su nuevo edificio en 1939 y a las puertas de la segunda guerra mundial, entre la 5ª y la 6ª avenida, en lo que suponía un intento de afirmar la modernidad de la institución ya desde su propio envoltorio.



el que el museo tomaba la forma de un *torpedo* que avanzaba en el tiempo, solapando en cierta medida su actividad a la del respetado Metropolitan Museum al que en cierto modo vendría a relevar: igual que la de un torpedo lanzado al espacio, la trayectoria del arte moderno descrita por el MoMA debía ser clara y ascendente, elevándose a partir de un pasado ya respetado sin reservas, el del arte del último cuarto del siglo XIX, hasta llegar al arte más cercano al presente, que quedaría legitimado por sus ilustres precedentes.

Hacer algo así como un Metropolitan del arte moderno, con todo lo que ello implicaba de sentido histórico, voluntad enciclopédica y supuesta equidistancia era un objetivo complicado. Gertrude Stein no era la única en pensar en el concepto de un *museo de arte moderno* como un oxímoron. Las dificultades para encajar los conceptos de museo y de modernidad fueron denunciados a lo largo de todo el siglo XX desde posiciones muy distintas. Desde los futuristas hasta Adorno, muchas voces han relacionado el concepto de museo con el de muerte (cementerio en el primer caso, mausoleo en el segundo). Desmintiendo el bullicio de la calle, el museo era el lugar de lo inerte, de lo estático, y las piezas en él contempladas eran algo así como las mariposas fijadas con un alfiler en la caja del entomólogo: si estaban allí era porque hacía tiempo que no estaban vivas. La voluntad clasificadora propia del museo ilustrado no podía separarse, como había denunciado Quatremere de Quincy en el contexto de la creación del Louvre, de una descontextualización que privaba a las obras de arte de su conexión con la vida, siempre más compleja e inasible que el contenido de la sala de un museo.

Efectivamente, lo que probablemente había detrás de las palabras de Stein al director del MoMA, y lo que expresaban los futuristas, Adorno, y tantos otros después, es la incomodidad que producía aun para muchos el hecho de que se quisiese encajar al arte moderno, por su carácter experimental y anticonvencional, en una institución que estaba basada en un tipo de excelencia excluyente, previamente consensuada y generalmente relacionada

con el pasado. El arte moderno, parecían sugerir todos ellos, *desbordaba* los límites de lo institucionalizado (era demasiado variado, demasiado cercano, demasiado libre) mientras que el museo, por definición, era una máquina de institucionalizar precisamente creando límites: sus decisiones (ya fuesen inclusiones o exclusiones), determinaban los límites de lo que podía considerarse belleza, de lo que podía considerarse arte, de lo que podía considerarse cultura. A eso se refería Bataille en 1930 al yuxtaponer la invención del museo público con la de la guillotina en su *Dictionnaire Critique*². Entonces habían pasado solo unos meses desde la fundación del MoMA, un museo que tenía entre sus objetivos precisamente el de *delimitar el arte moderno* creando un concepto de excelencia apropiado tanto al arte de su tiempo como al contexto del museo.

Definir el arte moderno³ es, precisamente, lo que el MoMA se propuso como uno de sus objetivos principales desde su inicio: en un contexto tan excepcional como el del *crack* bursátil de 1929, un grupo de mujeres de la alta sociedad neoyorquina —Lillie P. Bliss, Mary Quinn Sullivan y Abby Aldrich Rockefeller— tomó la iniciativa de poner en pie una estructura que enseñase a apreciar el arte de su propia época para contribuir a modernizar la ciudad de Nueva York, de manera que pudiese competir con París con todo lo que ello implicaba. La ciudad era entonces muy provinciana, por lo que si se quería crear un público —y un mercado— para el arte moderno había que empezar por decir qué se entendía por tal (es decir, había que aplicar la guillotina aludida por Bataille: poner límites precisos a lo que debía entenderse como arte de museo de entre todo aquello que se producía en la época). Pero desde una perspectiva más amplia, ligar la imagen *musealizada* de lo moderno a la ciudad de Nueva York significaba también lanzar la idea de una ciudad, e incluso de una nación, capaz de liderar algo más que la cultura de su tiempo. Según sus propios textos fundacionales⁴, el museo se proponía incidir desde Nueva York en la sensibilidad de todo el país: debía hacerlo más abierto al mundo y más consciente de la calidad y variedad de la creación contemporánea.

Definir el arte moderno era hacer por él lo que los museos clásicos habían hecho por el arte anterior: presentarlo como una entidad clara y distinta transmitiendo fiabilidad, credibilidad. Si instituciones como el Met que, siguiendo el modelo del Louvre, declaraban un objetivo democratizador de la cultura, sistematizándola para dotarla de un valor institucional en el marco de la vida burguesa, lo mismo debía hacer el MoMA. El nuevo museo se planteó, así, con un objetivo institucionalizador, y lo cumplió con tanto éxito que se convirtió en una referencia ineludible no solo en USA: durante décadas sería *la referencia* internacional en cuestión de arte contemporáneo. Tanto que su discurso llegó a confundirse con el arte

2 BATAILLE, GEORGES: «Musée», en *Dictionnaire Critique, Documents*, 1930. Reproducido en BATAILLE, GEORGES; WALDBERF, ISABELLE y LEBEL, ROBERT eds., *Encyclopedia Acephalica: Comprising the Critical Dictionary and Related Texts*, London, Atlas Press, 1955, p. 64 y en *October* 36, New York, Spring 1986, p. 25.

3 Versión española: *La definición del arte moderno*, Madrid, Alianza, 1986. Edición de Irving Sandler y Amy Newman, y traducción de Gian Castelli.

4 BARR, ALFRED H., JR.: «Un nuevo museo», texto publicado en un folleto destinado a recaudar fondos y tres artículos en revistas populares entre agosto de 1929 y 1930, y para el Congreso Anual de la *College Art Association*. Reproducido en BARR, ALFRED H., JR., *La definición del arte moderno*, Óp. cit., p. 79-82.



moderno en sí mismo, y su narración suplantó a la realidad hasta convertirse en la realidad misma. Un ejemplo claro de este deslizamiento entre mapa y territorio es el caso de *Les demoiselles d'Avignon*, de Pablo Picasso. Solo expuesto en 1916, este lienzo pasó a la colección del modisto Jacques Doucet en 1924, cuya viuda lo vendió posteriormente al galerista Seligman, que a su vez lo vendió al MoMA en 1937, en una transacción realizada a través de Lillie P. Bliss que se completó en 1939. Este recorrido sugiere que solo unos pocos tuvieron acceso al cuadro hasta que fue expuesto en el MoMA, en 1939, en la exposición *Picasso. Forty Years of his Art*, donde se presentó en parangón con el *Guernica*. Sin embargo las publicaciones relacionadas con esta y otras exposiciones del museo consiguieron que se considerase una *pedra angular del arte moderno*. Siempre convincentes, llegaron a hacer olvidar que aquella, como todas las narraciones, respondía a unas circunstancias concretas y tenía unos objetivos determinados.

En relación con lo anterior es razonable pensar que el éxito del proyecto institucionalizador del MoMA estribó en la forma en la que simultaneó y encajó objetivos, procedimientos y factores que podríamos llamar intrínsecos con otros de tipo extrínseco, de la mano de un estratega tan hábil como Alfred H. Barr. No por casualidad, el joven Barr enseñaba en 1926 en Wellesley College la primera asignatura de arte moderno impartida en la fase de licenciatura en una universidad americana, precisamente titulada *Tradition and Revolt in Modern Painting*.

Entre los primeros —intrínsecos— hay que recordar, en primer lugar, que el MoMA consiguió crear un relato tan sólido y tan estructurado para el arte moderno como el que se había creado respecto al arte del pasado en museos y universidades. Tenía que estar basado, igual que él, en una trama férreamente construida, con personajes y episodios protagonistas y secundarios como una buena novela. Esa trama acabo por crear un canon, *el canon*, que suele verse simbolizado de forma quizá demasiado esquematizadora en dos

exposiciones de referencia celebradas en 1936: *Cubism and Abstract Art* y *Fantastic Art, Dada and Surrealism*, y apoyado académicamente en sus respectivos catálogos —uno de ellos, el de cubismo y arte abstracto, con su célebre *chart*, fue llamado por Rosenblum «la biblia del arte moderno», lo que hace referencia al sentido apostolado propio de la labor de aquel museo—. Pero el canon (entendido también en el sentido santificador) tendría un reflejo quizá más duradero y de mayores consecuencias en la composición de la colección permanente del MoMA. La prueba es que —de nuevo la confusión entre mapa y territorio— el visitante de aquel museo tiende a admirar las obras presentes en sus salas como una soberbia sucesión de obras maestras sin ser consciente de que, en buena medida, se consideran obras maestras *porque* están en ese museo y constituyen la base sobre la que el museo ha creado el relato hegemónico del arte moderno.

En segundo lugar, el MoMA consiguió crear las condiciones ambientales adecuadas para hacer creíble ese relato incidiendo en el contexto espacial en que debía contemplarse y entenderse: lo que en los sesenta Brian O'Doherty llamaría *White Cube*, señalando ya sus connotaciones ideológicas. Era una disposición espacial que conseguía transmitir tanto en exposiciones temporales como en la colección permanente una imagen de pulcritud que llegó a convertirse en hábitat oficial del arte moderno⁵. Esta imagen abonaba algunas ideas que abundaban en la fiabilidad de lo presentado: la apariencia de *asepsia* apuntaba vagamente a *cientifismo* (Barr describió en algún momento al museo como un laboratorio a cuyos experimentos estaban invitados los espectadores), y también a *ecuanimidad*: del mismo modo que las elegantes salas del Metropolitan abarcaban al arte de todas las épocas y lugares, parecía decirse, la austera sobriedad del MoMA proponía una representación neutra y enciclopédica del arte moderno y de sus fuentes.

En tercer lugar, el MoMA logró convencer de que quizá el mayor logro del arte moderno fuese su autorrealización estética, su autonomía. Fuera por la vía racional, de raíz clásica, que encarnaba el cubismo, o por la irracional, de raíz romántica, descendiente del romanticismo y encarnado en el surrealismo, en el relato del MoMA (o lo que era lo mismo, en el arte moderno) todo venía a desembocar en la abstracción. Esta tenía una connotación de elevación, de superación de una realidad material demasiado prosaica: todo aquello que enturbia la vida, ya fuese la de los individuos o la de los pueblos, parecía desaparecer ante la abstracción entendida como transcripción o evocación de una esfera física y estéticamente superior, incontaminada.

Partiendo de estas premisas el MoMA se convirtió en modelo para otros museos no solo diciendo qué había que ver sino también cómo había que verlo para conseguir, en definitiva, una percepción de credibilidad institucional que compitiese con la de los grandes museos tradicionales. Lo paradójico es que para ello elaborase una narración y un contexto tendente a situar al llamado *arte de nuestro tiempo* fuera del tiempo.

5 O'DOHERTY, BRIAN: *Inside the White Cube, The Ideology of the Gallery Space* [El cubo blanco. La Ideología del espacio de la sala de arte] [1967]. Corregido y aumentado en Santa Monica, San Francisco, The Lapis Press, 1986.



Ahora bien, y con esto entramos en los factores extrínsecos, no hay que olvidar que el modelo de museo tradicional procedía, como ya se ha dicho, del de los museos ilustrados que aparecieron en Europa entre los siglos XVIII y XIX, antes y después el Louvre. Sus colecciones habían supuesto la nacionalización o democratización de colecciones reales o aristocráticas, y por consiguiente habían pasado de responder a gustos personales y significar de algún modo privilegios propios del Antiguo Régimen, a tener un carácter público, aspirando incluso a representar, especialmente en el siglo XIX, identidades y culturas nacionales. Por su parte, los museos en Estados Unidos respondían en la mayoría de los casos a iniciativas de uno o varios ciudadanos particulares (mecenas con capacidad emprendedora, como en el propio caso del MoMA), y en muchos casos venían a perpetuar y solemnizar una visión particular: un relato particular aunque de vocación pública que, a diferencia de lo que ocurría en Europa, mantenía su naturaleza y su propiedad privada. En ese sentido el museo podía —e incluso debía— primar abiertamente unos relatos sobre otros, una visión sobre otras, porque de ese modo se enfatizaba al individuo, base y medida de la fortaleza de la sociedad americana. En ella el concepto de filantropía actuaba como reverso positivo e inseparable del capitalismo, como máxima expresión de las bondades de la iniciativa privada. Y en el terreno de los museos, también, como reflejo de una capacidad de decisión que en algún sentido era paralela a la libertad de la que debían gozar los artistas modernos: ambos, los mecenas con sus museos y colecciones y los artistas con sus obras, daban forma a una visión personal del mundo.

Puede decirse que los museos en general son resultado de un proceso que va de lo privado a lo público. Pero es importante insistir en el hecho de que en el caso americano en general, y en el del MoMA en particular, la propiedad y el control económico se mantenían a mediados del siglo XX en el lado privado con todas sus consecuencias. Quizá subliminalmente aquel proceso equiparaba a los mecenas americanos con los antiguos monarcas europeos, pero a la vez enfatizaba de forma expresa que su poder venía no de su linaje, sino de su

papel central en una sociedad competitiva y plutocrática (los dos aspectos estaban estrechamente ligados). Su mérito es activo, no pasivo. Algo que puede aplicarse también a las colecciones del museo, que no eran fruto de herencias sino de campañas de adquisiciones activamente diseñadas y llevadas posteriormente a cabo.

Todo lo anterior resulta especialmente aplicable en el caso del MoMA, que justamente surge en el momento de una de las mayores crisis económicas de la modernidad, que se consolida en el período de entreguerras como el museo que mejor correspondía al presente (*Art in our time*), y que por tanto se convierte en modelo de respetabilidad clásica a seguir por tantas instituciones dedicadas al arte moderno en occidente. Lo que ocurre es que hay un matiz importante que a menudo se olvida: el MoMA no representaba un presente genérico, sino *su* presente, *su* circunstancia. Era la institución que mejor encarnaba los ideales de las élites de unos Estados Unidos que en los años treinta desean salir de la crisis económica y que, con la misma fuerza desean verse a sí mismos como emblema de valores de raíz ilustrada y romántica como libertad o individualidad, ahora presentados como antítesis de las que presidían los amenazantes totalitarismos europeos. Las pautas morales y las plásticas se identificaban cuando desde América se denunciaba cómo en la Rusia Soviética se había impuesto la dictadura del realismo socialista o cómo en la Alemania nazi se denigraba el arte de vanguardia en las exposiciones tituladas *Entartete Kunst* [arte degenerado], justamente el que se ensalzaba y estudiaba en las dos grandes exposiciones celebradas en 1936 en el MoMA que hemos mencionado ya.

Sin embargo, la crítica americana a la excesiva dependencia del arte soviético o nazi respecto a objetivos políticos y sociales, entendidos como algo espurio, no impidió que, en el marco de la II Guerra Mundial, en mayo de 1942, el MoMA realizase alguna exposición de declarado fin propagandístico, como *The Road to Victory*, que apelaba a valores patrióticos desde la emocionalidad —algo no lejano del realismo socialista—. Comisariada por el célebre fotógrafo Edward Steichen (convertido en la nota de prensa en Liewtenant Commander Edward Steichen), y concebida como algo distinto a «una exposición de fotografía en el sentido ordinario», se proponía «llevar al visitante de secuencia en secuencia, en una presentación dramática de los poderosos recursos de su país, y de la fuerza de su pueblo en su lucha hacia la victoria». Interesa señalar que estos conceptos de carácter patriótico, generalmente alejados del tono y del contenido de una nota de prensa expositiva, coincidían plenamente con la corriente principal sociológica del país, y estaban también muy presentes en la alocución que el propio presidente de los Estados Unidos, Franklin Delano Roosevelt, dirigió a la nación por radio con motivo de la inauguración de la sede del museo en la calle 53. Era el día 10 de mayo de 1939, algo más de un mes después del final de la Guerra Civil española y unos meses antes del comienzo de la Segunda Guerra Mundial. En sus palabras, que merece la pena citar en extenso, aparecen también algunas otras ideas desarrolladas a lo largo de este artículo:

«(...) Dedicamos este museo a la causa de la paz, y a la consecución de la paz. Las artes que ennoblecen y refinan la vida florecen solo en un ambiente de paz. Y en este

momento de inauguración nos alegramos de manifestar de nuevo ante todo el mundo nuestra fe en la sacralidad de las instituciones libres. Porque sabemos que solo cuando los hombres son libres puede florecer el arte y alcanzar su pleno desarrollo la civilización de la cultura nacional.

El arte solo pueden prosperar si los hombres son libres para ser ellos mismos y para hacerse responsables de su propia disciplina y de sus propios impulsos. La condición necesaria para la democracia y para el arte es una misma: lo que llamamos libertad en política resulta en libertad artística. No puede haber vitalidad en las obras reunidas en un museo salvo que exista el derecho a la vida espontánea en la sociedad que nutre ese arte.

Un mundo convertido en estereotipo, una sociedad convertida en un regimiento, una vida traducida a rutina, hace difícil la supervivencia tanto de los artistas como del arte. Si se aplasta la individualidad en la sociedad se aplasta también el arte. Si se nutren las condiciones de una vida libre se nutren también las artes. Fomentar la creación y el disfrute de las cosas bellas es impulsar la democracia misma. Por esa razón, este museo es un bastión de la civilización.

Puesto que el Museo de Arte Moderno es un museo vivo, no una colección de objetos curiosos o interesantes, puede convertirse en parte integrante de nuestras instituciones democráticas. Por haber sido concebido como una institución nacional, el museo puede enriquecer y vigorizar nuestra vida cultural y traer lo mejor del arte moderno al pueblo americano. Así se hará, según agradezco conocer, a través de las exposiciones itinerantes del museo.

Es muy importante que el museo haga de esas exposiciones itinerantes una parte esencial de su trabajo. Por este medio puede salvarse la distancia existente entre los artistas, la industria americana y el gran público americano. Y lo más importante de todo, de este modo el gusto de todos los americanos se elevará inevitablemente, llevando a comunidades remotas los resultados de los últimos y mejores logros obtenidos en todas las artes.

Estas exposiciones itinerantes ampliarán la perspectiva del público general, que con demasiada frecuencia ha sido acostumbrado a pensar en las bellas artes como pintura y, quizá, escultura. Las exposiciones itinerantes propuestas, y las muestras de alcance nacional, harán a nuestro pueblo cada vez más consciente de la enorme importancia del diseño industrial contemporáneo, la arquitectura, incluyendo el gran arte social de la vivienda que, por su propia naturaleza es uno de los retos más formidables de una democracia, así como la fotografía, el libro impreso, la ilustración, la publicidad, el cartel, el teatro y el cine. Así, el público nacional recibirá una demostración de la fuerza y el alcance de todas estas ramas de las artes visuales.

En América el arte siempre ha pertenecido al pueblo y nunca ha sido propiedad de una academia o una clase. Los grandes proyectos del Departamento del Tesoro, con

los cuales se están decorando nuestros edificios públicos, son un excelente ejemplo de la continuidad de esta tradición. El Proyecto Federal de Arte, de la Administración del Progreso de las Artes [WPA por sus siglas en inglés], es un proyecto de ayuda a los artistas que enfatiza también la tradición del espíritu democrático. El artista del WPA, al plasmar su propia impresión de las cosas, habla también del espíritu de sus compatriotas. Creo que el artista del WPA ejemplifica con gran fuerza el lugar esencial que tienen las artes en una democracia como la nuestra.

Debemos intentar conseguir en el futuro una mayor extensión del entendimiento y apreciación popular de las artes. Pero sabemos que debido a la falta de condiciones y de medios, a la mayoría de las comunidades pequeñas se les niega esta oportunidad. Por eso doy especial énfasis en dar a estas comunidades pequeñas la oportunidad de llegar a conocer visualmente el arte moderno.

Del mismo modo que en nuestra democracia disfrutamos del derecho a creer en diferentes credos religiosos o en ninguno, así los artistas americanos pueden expresarse con completa libertad respecto a las estructuras muertas de la tradición artística o de la ideología política. Mientras los artistas americanos han descubierto una nueva obligación hacia la sociedad en la que viven, no tienen la compulsión de encontrarse limitados ni en el método ni en la forma de expresión.

La oportunidad que se abre ante el Museo de Arte Moderno es tan amplia como la totalidad de los Estados Unidos. Confío en que el magnífico ejemplo que esta institución está proporcionado sea ampliamente seguido, y que el buen trabajo continúe hasta que la influencia de las mejores y más nobles artes llegue a todas las comunidades del país».

Es posible identificar los planteamientos sobre los que se funda el MoMA con determinados posicionamientos ideológicos ligados a una concepción histórica del capitalismo típicamente norteamericana —y no es casual ni banal la conexión con los Rockefeller, concretamente con Nelson, de quien Barr fue asesor personal hasta que fue cesado en su puesto de director del MoMA en 1943—. Esa identificación se puede encontrar de manera explícita en algunos textos del propio Barr⁶, y ha sido objeto de numerosos y concienzudos análisis.

Los textos de Barr, como la trayectoria de la institución en su tarea de definidora del canon del arte moderno, se extienden a un marco cronológico más amplio que el de la década de los treinta y primeros cuarenta a las que nos estamos refiriendo aquí de una manera muy esquemática y con un alto riesgo de simplificación. Pero es lícito considerar esta época fundacional como punto de partida para una reflexión que, con todos los matices necesarios, se proyecta también sobre tiempos más recientes.

6 Como los recogidos en una sección del libro titulado *La definición del arte moderno*, Óp. cit., cuyos editores Irving Sandler y Amy Newman titularon expresivamente «El estadista».

El MoMA se ha visto, y en muchos aspectos se sigue viendo, como modelo porque consiguió entre otras cosas lo que para Gertrude Stein parecía imposible: institucionalizar lo cambiante y enmarcar en una estructura intelectual competente y fiable lo que era difuso, dando así la respetabilidad de lo clásico a lo que entonces era contemporáneo, y de paso otorgando a los mecenas americanos una venerabilidad similar a la de los príncipes renacentistas. Esa es, sin duda, la clave de su éxito social y académico. Pero es importante recordar que el discurso del MoMA, como hace evidente el del Presidente Roosevelt, se proponía hablar también de la fuerza del país que lo había producido. Percibido durante décadas como *la* lectura natural, cierta y ahistórica del arte moderno, el discurso del MoMA tenía mucho de construcción consciente y contingente. Eso no desvirtúa un ápice sus logros. Tampoco quiere decir necesariamente que ni la del MoMA, ni la de la sociedad americana, fuese una voz ni unívoca ni monolítica: el pensamiento de Barr es complejo y no coincide tanto, o no coincide siempre, ni con su valedor inicial, Nelson Rockefeller, ni con los *trust* que desde el principio le consideraron sospechoso de gustos «demasiado avanzados»⁷, y que no se detuvieron hasta conseguir relevarlo violentamente de la dirección del museo en 1943. Tampoco podría afirmarse sin fisuras que las visiones de todos ellos coincidiesen ni estrictamente ni en todo con las del presidente Roosevelt, que gobernó el país entre 1933 y 1945. Pero aún así, cuando se habla del MoMA como modelo, es importante no olvidar que aquella institución es en buena medida fruto del contexto cultural, político, geográfico, económico e ideológico determinado, del que todos ellos formaban parte.

⁷ GORDON CANTOR, SYBIL: *Alfred H. Barr, Jr. and the intellectual origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge y London, the MIT Press, 2001, p. 354 y ss.

La (in)utilidad del arte contemporáneo



Manuel Borja-Villel

Toda generación concibe su época como si esta fuese el inicio o la culminación de un proceso histórico. Sin embargo, determinada como está a consumirse en un presente continuo, la sociedad actual parece no entender ni de referencias pretéritas ni de propuestas de futuro. A diferencia de otros momentos del pasado, nuestro tiempo se define a sí mismo en términos poshistóricos. Hablamos de posmodernidad, posfordismo, poscolonialismo o incluso posdemocracia. Un mundo sin ayer ni mañana, que no permite la alteridad o el antagonismo y donde cualquier desacuerdo queda reducido a una cuestión de estilo o moda. Nos hallamos atrapados en el instante de la transacción comercial, inmersos en un espejismo en el que, como describe Jonathan Crary en su libro *24/7*, se establece una falsa equivalencia entre aquello que es accesible, disponible o utilizable y lo que existe. Esta situación acarrea necesariamente el empobrecimiento de nuestras facultades cognitivas y afectivas.

En el terreno de la cultura, esa falta de perspectiva histórica ha ido acompañada de un énfasis en la recepción más que en la producción. Michel Foucault y Roland Barthes diagnosticaron la *muerte* del autor o, mejor dicho, su sustitución por el lector/espectador como factor central del hecho artístico. En consonancia, se entendió el acto creativo como un trabajo de recopilación, asociación y montaje de obras ya existentes. El arte devino reflexivo, cuestionaba su propia naturaleza y empujaba al espectador a discriminar constantemente lo que era arte de lo que no lo era. En los años ochenta y a principios de los noventa, los miembros de la denominada *Pictures Generation* (Cindy Sherman, Louise Lawler y otros) y también aquellos asociados a la crítica institucional (Hans Haacke, Michael Asher o Andrea Fraser) encarnaron de un modo ejemplar esta posición. Se apropiaron de imágenes reconocibles de la historia del arte, hicieron uso de las nuevas fuentes de la cultura popular e idearon piezas en las que el análisis de las imágenes iba unido al cuestionamiento de la representación y los dispositivos.

Desde Duchamp, esta corriente especulativa ha constituido una de las líneas de fuerza de la modernidad. Pero, si antes existía una cierta distancia entre el ámbito de la experiencia estética y el de la actividad económica, en la actualidad esta separación no se sustenta porque el saber y nuestra propia subjetividad ocupan un lugar privilegiado en el sistema de producción de valores. Esa es la diferencia del mundo moderno respecto al contemporáneo. La disyuntiva ya no consiste en saber si una cosa es arte, sino en dilucidar qué aspectos de nuestro entorno no lo son. Comprobamos que, a lo largo de los noventa, el interés artístico se ha inclinado hacia prácticas más procesuales y comunitarias. En ellas la obra abandona su autonomía e incorpora mecanismos y conceptos que a menudo tienen que ver con la antropología, la sociología o la terapia. Se trata de propuestas que, al intentar cambiar nuestra forma de entender la vida, cuestionan las nociones heredadas y plantean nuevos modos de relación. No son utópicas en el sentido literal del término, ni anhelan la emancipación de un sujeto colectivo. Carecen de una finalidad definida de antemano, puesto que la comunidad imaginada siempre está por hacer, y persisten como documento (fotografía, film o texto). El trabajo que durante más de tres años (1994-97) hizo Marc Pataut en el extrarradio parisino, en la zona donde se construyó el *Grand Stade de France*, sería paradigmático de esta tendencia.

Según el canon moderno todo arte aspira a la pureza de las especialidades artísticas: la pintura debe ser pictórica, la escultura escultórica y así sucesivamente. En un reparto disciplinario de los trabajos, cada uno ha de estar en su sitio, en su clase, ocupado en la función que le es propia. Sin embargo, el arte más reciente busca la hibridación de técnicas y medios. Incorpora textos, imágenes y escenarios, tiende hacia lo teatral y su manifestación plástica más extendida es la instalación. En ella la audiencia no permanece pasiva, sino que ha de navegar por la misma, reconstituyéndola y haciéndola suya. Se entiende que el espectador escoge aquellos aspectos que le interesan y conforma su imagen de la obra, que no ha de coincidir forzosamente con la de otros espectadores, ni siquiera con la del autor. Tampoco se espera que contemple todo en la sala de exposiciones, los vídeos o documentos pueden visionarse o leerse a posteriori, en la casa, estudio o despacho. En el arte posmedia no hay una experiencia artística única, sino una multiplicidad de ellas. Sea colectiva o individual, cualquier interpretación es siempre fragmentaria o parcial. La teatralidad contemporánea carece de voluntad totalizadora y es distinta de la *Gesamtkunstwerk* wagneriana.

El arte actual es performativo. Despliega sus significados cuando es *interpretado* por los públicos que se agrupan a su alrededor. Aquellos ya no responden a un patrón idéntico y cerrado en sí mismo, sino que son el resultado del encuentro y la tensión entre los diversos enunciados y situaciones. Ello aviva las potencialidades del individuo, permitiendo que este ejerza el dominio de su cuerpo y actos. Con todo, uno de los problemas del arte contemporáneo reside en la confusión interesada entre actividad y agencia. Mientras que la primera no conlleva un cambio radical de nuestra manera de ser y pensar, la segunda implica la reinención de las relaciones, el aprendizaje constante y la comprensión de la fragilidad de la vida. Durante años nos hemos empeñado en que un público compuesto de usuarios comprometidos participase diligentemente de nuestros programas y exposiciones, a tal

punto que la idea de un espectador pasivo nos resultaba inaceptable. Se ha pasado de la obra y su propiedad al uso o usos de la misma. Pero, en la sociedad del cognitariado, el uso no garantiza la agencia ni evita que este se convierta en un gesto vacío. Si bien la instalación y el arte posmedia exigen un cierto compromiso por parte de la audiencia, también pueden acarrear la espectacularización del hecho artístico y su consecuente acatamiento de la lógica del mercado. De ahí que, como ha señalado Rosalind Krauss siguiendo a Walter Benjamin, lo anacrónico, que implica mantener un punto de vista respecto al presente, constituye en este contexto un elemento de resistencia: va a contracorriente de la idealización de la novedad y la técnica.

Es revelador el interés de la estética contemporánea por la pedagogía y por el denominado arte útil, esto es, un arte aplicado que no busca modificar una comunidad desde fuera, sino desde dentro, y que funciona como un engranaje de mediación entre los distintos sectores sociales. Frente a la crisis de las instituciones y modos de hacer tradicionales y ante el poder casi omnímodo del mercado y de las industrias de la comunicación, esta práctica ofrecía una alternativa: debía generar formas y usos de difícil absorción, posibilitar, en palabras de Michel de Certeau, la proliferación de creaciones anónimas y efímeras y hacer que la gente siguiese viva y superase la dicotomía establecida entre arte culto y cultura popular.

El arte nos ayuda a alterar nuestra percepción del mundo y a replantearnos nuestra jerarquía de valores. Aunque esto es sustancial en cualquier época, lo es más aún en un período de crisis sistémica como el que nos ha tocado vivir. Una de las dificultades del arte actual consiste en que la experiencia estética a menudo nace cooptada. Para ser efectiva, hoy más que nunca, cualquier acción artística ha de generar ámbitos de disenso y favorecer la movilización de la gente anónima. Un arte excesivamente útil, que abogue por el consenso, corre el riesgo de convertirse en un nuevo idealismo o en una simple excusa para abrir mercados y, de paso, cancelar cualquier probabilidad de ruptura. El *Homeless Vehicle* (1987-89) de Krzysztof Wodiczko se erigió muy pronto en un referente del activismo artístico porque hacía explícita la necesaria (in)utilidad del arte contemporáneo. Wodiczko no diseñó este objeto con el fin de que fuese un producto habitual de la vida cotidiana, tampoco para que hiciese posible una sociedad conocida de antemano. La visión de centenares de vehículos empujados por personas desahuciadas, recorriendo las calles de Manhattan, reflejaba, por el contrario, la realidad distópica de un mundo donde cada vez somos más extraños a nosotros mismos. A pesar de que respondía de un modo muy crítico y ácido a las políticas neoliberales de la administración Reagan en Estados Unidos, el *Homeless Vehicle* no era un prototipo pensado para un *mundo mejor*, sino ideado como un instrumento para cuestionar y superar la insostenible realidad de un presente que no reconocemos.

El arte tiene una evidente dimensión política. En los últimos años, por ejemplo, se han establecido vínculos muy estrechos entre museos y crecimiento inmobiliario, arte y capital financiero, imagen y poder. Las formas de organización, estructuras y dispositivos de las diferentes entidades culturales responden, sin duda, a una determinada ordenación del poder. Ahora bien, no hay una transmisión directa entre el extrañamiento que provoca el

arte actual y la movilización social. Cuando el arte quiere anticipar el efecto de sus acciones, cuando ofrece soluciones y respuestas en lugar de incertidumbres y preguntas, cuando se presenta como éxito y no como fracaso, se trastoca en una figura retórica, una forma novedosa de estetización. El equívoco de un arte (no realmente) útil reside en no entender el hecho artístico como un signifiante enigmático, en no reconocer la materialidad e incluso la opacidad de la obra de arte, cuya complejidad y negatividad sirven para crear espacios de difícil absorción. No pasamos de una conmoción estética a la intervención política. Pasamos, como diría Jacques Rancière, de un mundo sensible a otro mundo sensible que define otras tolerancias e intolerancias.

* * *

*Solo pude asirla rápidamente, porque, mientras hablaba, la odiosa y vil presencia continuaba nítida e impávida. La aparición había durado un minuto y duraba aún mientras yo persistía —presionando a mi colega empujándola hacia ella, presentándosela a ella— en señalarla con el dedo: —¿No la ve usted como nosotras la vemos? ¿Quiere usted decir que no la ve... ahora? ¡Pero si refulge como una llamarada! ¡Pero mire usted, buena mujer, mire!*¹

Quien habla es la institutriz, la preceptora cuyo nombre desconocemos y que constituye la voz única del relato de Henry James, *Otra vuelta de tuerca*. En esta novela, el autor americano nos sumerge en un mundo de terrores e incertidumbres, causados por la existencia de una presencia amenazante en la casa que habitan la protagonista y sus allegados. El texto concluye con una duda atroz y desoladora: sus personajes sospechan de la veracidad de su propia existencia, intuyen que quizás son ellos el fantasma que les amenaza; y que el otro, el que se aparece como una figura etérea, es real. Publicada hace más de un siglo, la novela de James sigue siendo de gran actualidad. Desde las posiciones políticas más establecidas se acusa a los que se indignan contra las injusticias sociales de sabotear la convivencia democrática, de no respetar sus reglas. Pero, ¿y si fuese al revés? ¿Y si fuesen los responsables de estas instituciones quienes estuviesen actuando contra la democracia y el individuo?

El arte siempre ha mantenido una relación ambigua con el poder. Ha sido esa misma ambigüedad la que le ha permitido escapar a la razón utilitaria o a los diversos tipos de instrumentalización de que ha sido objeto a lo largo de la historia. Una pintura religiosa de Caravaggio o un retrato real de Velázquez tenían una función pedagógica y de representación. Pero también son en sí mismos un signifiante enigmático, un elemento relacional que favorece las derivas, provoca la multiplicidad de significados y dificulta e impide su absorción. Del mismo modo, aunque en un principio las facciones conservadoras de la sociedad burguesa recelaron de las vanguardias artísticas, con el tiempo sus planteamientos transgresores llegaron a ser tolerados. Eso sí, siempre que estos se hallasen circunscritos a unos límites discursivos e institucionales muy concretos. El museo era uno de esos recintos.

¹ JAMES, HENRY: *Otra vuelta de tuerca*, Madrid, Siruela, 2012, p. 141.

Al separar las obras de su realidad histórica y social, constituía un lugar privilegiado en el que antagonismo y divergencia devenían afirmativos a través de un proceso de canonización, estetización y aun inversión de sus significados. La crítica institucional, que algunos artistas desplegaron en los años sesenta, se opuso a tal asimilación, intentando crear fisuras y espacios de resistencia en el propio sistema.

En las últimas décadas, el arte moderno ha sido objeto de todo tipo de presiones, dirigidas a su transformación en mercancía y a la consiguiente pérdida de su carácter crítico y de anticipación utópica. Como decía Benjamin Buchloh en un artículo publicado en *Artforum*, la radicalidad se ha convertido en su opuesto, una condición de entropía estética universal². La última edición de *Unlimited*, en la feria de Basilea, ha sido un buen reflejo de esta actitud: piezas descontextualizadas, vídeos de corta duración y una grandilocuencia que recuerda al arte *pompier* de finales del siglo XIX. Un *bicho* gigantesco de Lygia Clark, situado a la entrada del pabellón, era una prueba palpable de cómo la agudeza de una artista genial se transformaba, en manos de un mercado sin escrúpulos, en una broma de mal gusto. La experiencia estética ya no es solo una actividad liberadora, una apertura a nuevos mundos, sino la ratificación de un statu quo. Se ha asimilado la práctica artística a la cultura de consumo y, debido a la creciente precarización de la crítica, los parámetros de evaluación y distinción se desvanecen de una manera alarmante. El resultado es ese *todo vale* tan popular en algunos sectores del arte contemporáneo. Estos perciben la existencia de un juicio o propuesta discursiva como una agresión a un supuesto pluralismo estético, que es otra manifestación de ese capitalismo avanzado que reduce cualquier expresión estética a un producto indiferente e intercambiable.

Más de 700.000 personas visitaron, en apenas unos meses, la exposición retrospectiva que el Museo Reina Sofía organizó hace un año sobre la obra de Salvador Dalí. Muchas de ellas sufrieron pacientemente colas de hasta dos horas para poder acceder a las salas. Junto a *Picasso. Tradición y vanguardia* y la dedicada a Antonio López, esta ha sido de lejos nuestra muestra más popular. Se sitúa en la línea de exposiciones como las dedicadas a Velázquez y Monet, en el Prado, o a Hopper en el Thyssen, por mencionar solo algunas que han ocurrido en los últimos años en Madrid. ¿Qué hace a estos artistas populares? ¿En qué consiste su popularidad? Aunque toda una serie de factores entran en juego, en el caso de Dalí habría que destacar dos de ellos. El primero tiene que ver con la implosión de un mercado artístico que ha convertido al arte moderno en un valor de refugio, alcanzando precios que hace unas décadas eran inimaginables. Como es lógico, se arroja la inversión económica con ingentes campañas de comunicación, que mueven a la gente a interiorizar la oferta del espectáculo como una necesidad. Los autores y sus obras se convierten en marcas de consunción rápida. Dalí, al igual que Picasso, Miró, Van Gogh, Monet y otros, forma parte de un universo imaginario de creadores que conocemos y en los que nos reconocemos. En segundo lugar, Salvador Dalí fue un precedente de Warhol en su percepción del papel central que los medios de masas habían adquirido en la sociedad contemporánea. Ambos entendieron que

2 BUCHLOH, BENJAMIN H. D.: «Farewell to an Identity», *Artforum*, vol. 51, nº 4, diciembre 2012, pp. 253-261.

son las industrias de la comunicación las que determinan nuestras subjetividades y no dudaron en utilizar sus recursos hasta el paroxismo. Si la razón instrumental (la utilización de la razón con el fin último de obtener un beneficio) sustituyó a lo largo del siglo XIX a la razón histórica (la razón como elemento de liberación), podríamos concluir que la razón populista es, en estos momentos, hegemónica. Esta se caracteriza por el deseo de dirigir nuestra atención hacia lo que está exento de interés y presentarnos como novedad lo que hemos visto hasta la saciedad.

Sabemos que el poder no se encuentra ubicado fuera de la sociedad, en una instancia superior a la misma, sino que se sumerge en el entramado de nuestras relaciones personales. El hecho de que estas se hayan cosificado y carezcan de sentido tiene que ver con un ordenamiento colectivo que, embruteciéndonos, nos utiliza. Un mundo de consumidores se organiza por impulsos muy similares a los de la masa que describía Canetti, muy distinta de la multitud que ocupa las plazas. En el seno de la masa, los individuos excitados que la constituyen no forman un público propiamente dicho. La masa es una amalgama no reflexiva, compuesta de subjetividades a medias, de personas sin perfil que se reúnen alrededor de un líder, héroe o ídolo, y se identifican con él. Sus actos tienden a la sumisión, no a la emancipación³. De ahí que no necesite de la voz de un artista o de un intelectual que cuestione su mundo. Intuye con claridad lo que quiere, y no necesita de un juicio exterior que la interpele. Todo juicio u opinión contraria se perciben siempre como un peligro y suscitan todo tipo de recelos.

El artista y el intelectual modernos representaban al sujeto libre, la conciencia universal que se oponía a aquellos estamentos que estaban al servicio del Estado o del capital. Su libertad procedía de la autonomía relativa del arte. En la actualidad, sin embargo, la práctica artística se halla cada día más integrada en un sistema en el que el conocimiento ya no nos pertenece. Se nos expropia constantemente nuestro trabajo intelectual, nuestras propias experiencias son ahora susceptibles de ser transformadas en mercancía. La porosidad entre los planteamientos críticos, la actividad del intelectual y del artista y aquello que promueven las industrias de la comunicación es cada día más intensa, alcanzando en algunos casos cotas de cinismo y perversidad desconocidas hasta hace bien poco. Cuando nuestra investigación de años, realizada con dinero público, acaba siendo objeto de especulación en manos privadas, nos damos cuenta de que, por desgracia, nuestro trabajo contribuye a asentar aquello que criticamos. Asimismo, cuando deseamos generar espacios gestionados y financiados al margen del Estado, nos entran dudas de si no estaremos participando en la privatización general que defiende el capitalismo avanzado, asumiendo una labor y unas responsabilidades que el Estado no quiere ejercer porque no se consideran rentables. Como en la novela de Henry James, quizás sea cierto que todos somos a la par nosotros y el otro, los vivos y el fantasma.

3 SLOTERDIJK, PETER: *El desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, Valencia, Pre-Textos, 2005, pp. 13-14.

El papel del intelectual no puede ser ya el de situarse *un poco en avanzadilla o un poco al margen* para mostrar la verdad al resto de la humanidad. Se trata de luchar contra las formas de poder allí donde este es simultáneamente objeto e instrumento: en el orden del *saber*, de la *verdad*, de la *conciencia*, del *discurso*. Como nos recuerda Foucault, el poder y el mercado se organizan a partir de una red de influencias y relaciones que son globales y totales. Frente a esta práctica, surge la necesidad de respuestas fragmentarias y locales. «No tenemos que totalizar lo que es totalizado por parte del poder, ya que no podríamos totalizar de nuestro lado más que restaurando formas representativas de centralismo y de jerarquía»⁴. Así pues, si algo une hoy al artista, al crítico y al curador es la urgencia de la autorreflexividad y de planteamientos específicos. El bufón de Filliou, cuyos juegos se escapan a la razón instrumental, el poeta melancólico e irónico de Broodthaers, o el autor crítico de Haacke o Asher son ejemplos de modos de hacer que rompen las barreras existentes entre el trabajo del intelectual, del artista o del gestor. Escapan a la lógica totalizadora del mercado y se acercan a aquello que el mismo Foucault denominaba intelectual específico. Y lo consiguen porque sus obras no ansían producir valor, ni obtener ningún beneficio contable. Tal vez esta sea la gran posibilidad de crear espacios de resistencia y libertad en una sociedad que ignora aquello a lo que no le encuentra utilidad, que no sirve.

4 FOUCAULT, MICHEL: *Estrategias de poder*, Madrid, Paidós, 1999, p. 111.

Hibridaciones. El caso del MALI

Natalia Majluf

La crisis que en los últimos años ha afectado a Europa, y a España en particular, parece anunciar el comienzo del fin de lo que se ha venido en llamar *la sociedad del bienestar*. De repente, lo que parecían logros sociales estables y permanentes se ven amenazados, al tiempo en que surge la sensación de que se ingresa en un proceso irrefrenable de deterioro. En América Latina, en cambio, con justificado o ingenuo optimismo, creemos estar saliendo del deterioro, de lo que, para mi generación al menos, ha parecido una sucesión de crisis sin fin. Partimos de la certeza de nunca haber llegado a la sociedad de bienestar y nos cabe la extraña sensación de estar por alcanzar lo que hoy parece perderse en Europa. Podría decirse que somos optimistas. Desde la perspectiva del imaginario europeo actual, parecería más bien que venimos del futuro de Europa.

Pero esa visión, aunque bastante generalizada, no es del todo precisa. No me queda nada claro hacia dónde va América Latina, pero lo que es seguro es que viene de una historia radicalmente distinta a la europea. Y uno de los ejes centrales de esa diferencia es la disímil posición del Estado como ente rector de la vida social: pues en América Latina, salvo contadas excepciones —como podría ser acaso México—, partimos de una situación compleja, marcada por la debilidad e ineficacia de las entidades estatales. Si el Estado no ha podido cumplir cabalmente las funciones que se supone debía asumir en la vida pública en áreas fundamentales como la educación y la salud, menos lo ha hecho en el campo cultural. Podríamos decir que muchas veces lo estatal no alcanza a ser ya en nuestro contexto sinónimo de lo público. Su descrédito es tan profundo, que hoy la negligencia de los organismos de gobierno permite que sitios arqueológicos de gran importancia sean destruidos¹, y que los fondos de archivos y bibliotecas se vendan impunemente en Internet, minando sistemáticamente un patrimonio público que el Estado supuestamente custodia para la

1 «Daño a pirámide de El Paraíso es irreparable para la historia del Perú», *El Comercio*, Lima, 3 de julio de 2013.

sociedad civil²; tal, que es práctica usual que las colecciones estatales se vuelvan inaccesibles a los investigadores al ser privatizadas por el funcionario de turno que ejerce así su pequeña parcela de poder, impidiendo el acceso a quienes buscan estudiar sus fondos; tal, que las razones político-partidarias desplazan los criterios técnicos y profesionales para imponer cargos en las instituciones del Estado; tal, que hace tiempo ya que rige la idea de que sería mejor entregar toda la actividad cultural (que no es mucha) a un ente tan ideal como inmaterial llamado *el sector privado*, que se espera asuma los costos y la defensa de lo común. De esta y otras muchas formas, vemos materializarse la traición del ideal que aún rige nuestra imaginación social: la de un espacio institucional y un patrimonio público compartido del que el Estado es garante.

Pero hace mucho tiempo ya que el llamado *sector privado* se encarga de la preservación y promoción de la cultura. En el caso peruano, si el Estado desapareciera, quedaría en efecto poco en la vida cultural del país: no habría radio especializada, ni gestión de conciertos internacionales, ni investigación académica en humanidades, ni creación contemporánea, y además muy pocos museos. El propio Museo de Arte de Lima, que hoy dirijo, tiene sus orígenes precisamente en el desinterés del Estado, que nunca llegó a hacerse cargo del campo artístico. Al momento de la fundación del MALI, en 1954, el Perú no había logrado materializar un museo de arte que pudiera complementar las dos principales colecciones estatales que para entonces se habían formado: la del Museo Nacional de Arqueología y la del modesto Museo Nacional de la Cultura Peruana, dedicado a las tradiciones de arte popular. Entonces, un grupo de personas, que incluía tanto a representantes de las principales familias y grupos de poder económico como a intelectuales destacados, se asoció en torno al Patronato de las Artes para sacar adelante el proyecto del museo. Lo que establecieron, en un histórico edificio cedido en comodato por la Municipalidad de Lima, fue en realidad un pez fuera del agua: un museo fundado sobre una idea de la participación civil en la gestión pública en un país donde, como en la mayor parte de América Latina, el Estado era concebido como el ente rector de la gestión del patrimonio y de la creación contemporánea.

Era, y sigue siendo, en los términos de Roberto Schwarz, una «idea fuera de lugar»³. El MALI es hoy uno de los pocos museos de la región que se mantiene únicamente a través de los fondos que recauda: no depende del Estado peruano y no recibe recursos estatales ni municipales para cubrir sus operaciones. Tampoco está directamente financiado por ninguna empresa o fundación. Está constituido bajo el modelo norteamericano de gestión, como una asociación civil sin fines de lucro, regida por un Patronato integrado por cerca de cien personas, entre quienes se elige cada cuatro años a un Consejo Directivo. Pero, a diferencia de los Estados Unidos, donde las instituciones culturales se basan en una estructura cultural,

2 Como muestra de las innumerables denuncias, aún no atendidas véase CORDERO, JAIME: «Expolio de libros en Perú. La Biblioteca Nacional de Lima denuncia el robo de 932 volúmenes de gran valor», *El País*, Madrid, 26 de julio de 2011; LÓPEZ, HENRY: «Robo de documentos también obliga a cerrar el Archivo General por tres meses», *El Comercio*, Lima, 2 de marzo de 2011; SALINAS, EDUARDO: «Roban valiosos documentos de Cáceres y Piérola. En la Biblioteca Nacional», *La República*, Lima, 13 de marzo de 2013.

3 SCHWARZ, ROBERTO: «Las ideas fuera de lugar» [1973], en *Absurdo Brasil. Polémicas en la cultura brasileña*, Buenos Aires, Biblos, 2000, pp. 45-60.

social, legal y tributaria adecuada a este modelo, en el Perú el MALI debe subsistir en un entorno que le es ajeno e incluso hostil. La legislación, en el molde europeo, en efecto sigue la premisa de que la cultura es una prerrogativa y una obligación casi exclusiva del Estado.

Cada modelo de gestión y financiamiento cultural opera en el contexto mayor de un complejo entramado que involucra estructuras sociales, económicas y culturales específicas. Soy plenamente consciente de que ninguno de los dos modelos mencionados existe en forma pura (los museos estadounidenses reciben fondos públicos directa e indirectamente y los museos europeos tienden a complementar sus ingresos siguiendo los pasos de sus pares norteamericanos)⁴. El propio MALI recibe como apoyo municipal el histórico local que le sirve de sede, y acaba de merecer una inversión muy significativa del Estado para la renovación de su infraestructura⁵. En todo caso, quisiera aclarar que no voy a defender un modelo, pues ambos han demostrado funcionar muy bien o terriblemente mal, dependiendo del contexto y de la calidad de la gestión.

Pero mientras el modelo dominante en Hispanoamérica propone que el Estado se haga cargo, en el patrón norteamericano el patrimonio cultural común y el fomento de la creación contemporánea se construyen desde la sociedad civil. Ese sistema se funda en ciertos valores, que han fomentado una amplia cultura filantrópica sostenida sobre la base de una compleja maquinaria de fondos fiduciarios, deducciones tributarias y, sobre todo, una afinada cultura organizacional que lo sostiene y articula todo. Nada de esto existe en Hispanoamérica.

Las limitaciones del castellano para referirse a conceptos fundamentales del sistema institucional norteamericano sugiere también esas distancias. La intraducibilidad de términos como *stakeholder*, *trustee*, o *endowment*, que son centrales para el desarrollo de las instituciones públicas de gestión privada en Norteamérica, señala la profunda brecha cultural y social que, en términos institucionales, divide norte y sur, Anglo e Hispanoamérica. Esas palabras señalan toda una vasta cultura que está ausente de nuestro imaginario y de nuestras prácticas institucionales. Y, si nos fijamos, es sintomático que no exista tampoco una traducción precisa para el término *fundraising*, o que otra noción fundamental para la cultura institucional norteamericana como es la de *accountability* no tenga paralelo preciso en el castellano⁶.

4 Para la comparación entre ambos modelos véase CLOTFELTER, CHARLES T.: «Government Policy Toward Art Museums in the United States», y CLARKE, ROSEMARY: «Government Policy and Art Museums in the United Kingdom», ambos en FELDSTEIN, MARTIN ed.: *The Economics of Art Museums*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1991, pp. 237-326. Sobre el boom de los museos en EE.UU véase también HARRIS, NEIL: «The Divided House of the American Art Museum», *Daedalus*, verano de 1999.

5 El apoyo procede del Plan Copesco Nacional del Ministerio de Comercio Exterior y Turismo, entidad que apoyó la renovación de la primera planta en 2010 y que ahora financia la renovación de las salas de exposición permanente.

6 *Accountability* termina siendo traducido como *responsabilización*, un término que no alcanza a transmitir las asociaciones del original en inglés.

Este último concepto tiene una importancia rectora para la gestión de organizaciones sin fines de lucro. Implica simplemente responder con transparencia por las acciones institucionales, dar cuenta a la sociedad de los aportes que recibe y asumir plena responsabilidad frente a la confianza que la sociedad civil deposita en la institución. Si el museo no ejecuta los proyectos que desarrolla con eficiencia, pone en peligro su reputación y, en consecuencia, la posibilidad de recibir futuros apoyos; si no presenta programas de calidad, pierde credibilidad frente a la comunidad especializada. De esta forma se genera potencialmente un círculo virtuoso, que hace perfectamente compatible la búsqueda de la excelencia con la integración en la sociedad. El prestigio y la generación de confianza son los valores esenciales que dan sostenibilidad a la institución. Es decir, se trata de una fiscalización informal, que ejerce su influencia por fuera de los medios legales. En cierto modo, puede llegar a ser más efectiva que las procuradurías estatales, que suelen limitarse a una idea legalista de la corrupción, generalmente ligada al manejo de los recursos económicos, y rara vez atienden a asuntos menos tangibles, como lo son la calidad y la permeabilidad social.

Para bien y para mal, un museo sin fondos estatales depende más directamente de sus públicos o, para usar un término al que ya nos hemos referido, de sus *stakeholders*, que se refiere fundamentalmente a todos aquellos que «pueden afectar o ser afectados por el logro de los objetivos de una organización»⁷. Estas *partes interesadas*, con las connotaciones negativas que el término tiene en nuestro idioma, son la base misma de la sostenibilidad del museo. La institución que no recibe, debe conseguir, y para hacerlo necesita convocar a la sociedad de manera amplia. Si la institución no atrae al público, los donantes corporativos no se interesarán en hacer donaciones; si su contribución social no es clara, la clase política no la apoyará, si no acoge al ámbito académico y a los públicos especializados, no alcanzará el reconocimiento que es indispensable para que las fundaciones y otras entidades le presten su apoyo.

Desde los países en donde prima el Estado en la gestión cultural este tipo de relación con patrocinadores y coleccionistas genera preocupación y hasta sospecha. Se asume que los museos privados están más expuestos a presiones e intereses particulares que los museos estatales. En realidad, es iluso pensar que haya alguna institución que exista en una dimensión pura y libre de intereses. No olvidemos las presiones políticas a las que se ven sometidos permanentemente los museos estatales. Toda institución que se inserte de alguna forma en la densa trama de una economía y una sociedad compleja estará necesariamente sujeta a presiones de tipo económico, social y político. Lo crucial es construir procedimientos e instancias institucionales que permitan mantener la autonomía y fijar como principal punto de referencia a la comunidad profesional. El reto no sería el de ubicar a la institución en un espacio tan hipotético como imposible más allá de presiones e intereses, sino el de construir una estructura institucional que pueda negociar a partir del diálogo y defender sus fueros.

7 FREEMAN, R. EDWARD: *Strategic Management: A Stakeholder Approach*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 46. [Traducción de la autora]

Lo que nos lleva a otro concepto central, el de la autonomía. En el caso del MALI la autonomía jurídica le ofrece a la institución la posibilidad de construir sobre la continuidad, proyectando políticas de gestión e inversiones a mediano y largo plazo, algo a lo que pocas entidades estatales en el Perú pueden aspirar por estar sujetas al recambio constante de sus altos directivos. En efecto, el rápido ritmo de reemplazos, sumado a la falta de carrera pública y de políticas de Estado, hace muy difícil definir una visión de largo plazo que trascienda la gestión y se sostenga en el tiempo.

Pero no es solo la independencia del aparato político del Estado lo que hace viable al museo. En realidad, lo que parecería ser una desventaja, la ausencia de un apoyo económico directo del Estado, termina paradójicamente por convertirse en una ventaja comparativa. No me refiero solo a la independencia curatorial y a la autonomía jurídica y económica, sino a la falta misma de dinero. Los recursos económicos no son algo aislado, que hace posible activar todo lo demás, sino que se constituyen en un factor complejo en la trama institucional. La urgencia por la supervivencia otorga a la organización el impulso decisivo hacia la apertura y el relacionamiento, lo que conduce de una y otra forma a una mayor permeabilidad social. Como he mencionado, en el Patronato de las Artes, entre cuyos miembros se elige al Consejo Directivo que define el manejo de la institución y que nombra a sus directores y gerentes, participan cerca de cien personas. En el Comité de Adquisiciones de Arte Contemporáneo participan anualmente cerca de cuarenta personas, quienes apoyan al comité curatorial en la labor de incrementar las colecciones. Hay otras instancias institucionales, a las que se suman otras tantas personas, entre empresarios, coleccionistas y especialistas, que contribuyen de diversas formas a la consolidación institucional. Gracias a ese relacionamiento, la institución se abre y acoge a quienes pueden contribuir desde fuera, fomentando un diálogo permanente con los públicos especializados, algo que no siempre ocurre en muchas instituciones estatales. Me atrevería incluso a decir que las instituciones privadas tienen por lo general una mayor predisposición para escuchar y atender a opiniones externas que las instituciones estatales.

Se podrá dar la vuelta a este argumento, y decir que semejante autonomía es una falacia, que en realidad una institución permanentemente amenazada por la falta de recursos terminará siempre doblegándose ante los intereses de patrocinadores y lo que estos imaginan son las siempre elusivas preferencias del *público*. Es cierto que aquello que podríamos llamar la instrumentalización del relacionamiento institucional puede potencialmente conducir a una programación banalizada, o incluso populista, que intente satisfacer las expectativas imaginadas y supuestas del público. Pero en el marco de una visión que contempla la supervivencia de la institución a futuro, tal camino minaría a la larga su viabilidad, que solo puede acreditarse a partir de un prestigio basado en la opinión y el reconocimiento de artistas, curadores y otros especialistas. Por lo demás, el museo solo puede justificarse desde su excepción, desde su capacidad para generar un espacio alternativo de pensamiento, distinto a los formatos comerciales, que está obligado a trascender.

En este marco, el MALI es probablemente el único museo peruano que en el último medio siglo ha mantenido un programa sistemático de consecución de donaciones y adquisición de obras, lo que le ha permitido formar en un tiempo relativamente corto la colección más amplia y representativa del país, integrada por cerca de catorce mil obras, que abarcan desde el período precolombino hasta el presente. Ese proceso ha estado íntimamente ligado a la producción de exposiciones propias y a la presentación de muestras internacionales, organizadas en diálogo con los principales historiadores, críticos y curadores. Se ha podido planificar así una programación que, si bien está marcada por limitaciones y condicionantes económicos complejos, se lleva a cabo con plena independencia curatorial. En ese proceso se ha logrado revisar y reescribir la esquemática y limitada versión de la historia del arte peruano que regía hasta hace bastante poco y se han ido integrando gradualmente géneros, como la fotografía, que habían quedado fuera de la historia, así como prácticas experimentales pioneras que eran prácticamente desconocidas. En Perú, ha sido el trabajo de las instituciones independientes forjadas por la sociedad civil el que ha hecho posible un patrimonio artístico compartido. Sin ese aporte, la comunidad local no tendría prácticamente acceso a su propia historia artística.

Estoy convencida que existen elementos en el modelo de gestión que he descrito que pueden aportar a repensar la labor institucional en otros lugares, pero eso no implica que sea necesariamente un modelo a compartir. En el contexto peruano, el trabajo surge de una situación límite, de un contexto en que resulta indispensable buscar formas de llenar los vacíos que ha dejado el Estado para recuperar lo que se pueda de la idea, inexistente entre nosotros, de la urgencia del derecho a la cultura. Y si bien se ha podido contribuir a través de la institución a que el arte no sea solo el privilegio de unos pocos, es evidente que hay asuntos de la gestión del patrimonio de los que la sociedad civil no se puede encargar (salvo, claro, que exista un sistema totalmente organizado bajo esas premisas, como es el norteamericano).

Quiero decir que entiendo perfectamente las limitaciones y los peligros del modelo institucional que describo. La fragilidad económica puede poner en cuestión la capacidad institucional para generar proyectos de investigación o propuestas que no resulten atractivas a patrocinadores y donantes, sobre todo en un contexto donde no existen entidades estatales o fundaciones privadas que financien propuestas académicas o experimentales. El museo puede, en efecto, jugarse su sostenibilidad con un proyecto desfinanciado, y resulta evidente que los recursos no alcanzan para todo.

Pero también es posible imaginar nuevos escenarios, que hagan más viable el trabajo de instituciones independientes como el MALI en contextos más amplios. El Estado-nación sigue siendo hoy la base del financiamiento de los museos en gran parte del mundo, pero quizás sea el momento de empezar a conversar sobre la constitución de fondos y de fundaciones que trasciendan las estructuras nacionales y que puedan permitirnos pensar proyectos más abiertos, trascendiendo la esfera local. Es necesario encontrar vías para alcanzar ese ideal esquivo del trabajo en red, que haga posible reducir costos y emprender

proyectos más ambiciosos. Y es posible incluso imaginar nuevas fuentes de financiamiento cruzado, que permitan otorgar una nueva dinámica a la gestión, o quizás incluso multiplicar los fondos institucionales al compartir adquisiciones, un viejo proyecto regional que aún no logra materializarse, pero que está cobrando cada día mayor relevancia en las discusiones regionales.

Una organización como el MALI tiene, efectivamente, la ventaja de estar menos atada a las limitaciones que directa o indirectamente imponen las estructuras del Estado y la idea de nación. Se hace más fácil evadir la trampa de visiones estrechamente localistas o incluso nacionalistas, lo que permite una visión más amplia acerca del público al que sirve la institución, que ya no está solo conformado por la comunidad local que forma la base institucional, sino que también puede, potencialmente, acoger otros públicos, integrados por quienes dialogan en las redes, por coleccionistas y curadores de la escena internacional de arte, y por un universo heterogéneo de viajeros y migrantes. El público es, en efecto, un concepto que debe repensarse a la luz de esos movimientos y de las comunidades ampliadas que Internet y las redes sociales han hecho posible. En ese escenario, binomios tradicionales como los que separan al Estado de la sociedad civil o lo público de lo privado se ven diluidos o incluso comprometidos. Definir lo público hoy exige nuevas variables; obliga a repensar quiénes son nuestros interlocutores en el ámbito local e internacional.

Es decir, no tengo otra opción que la de creer en el modelo de gestión bajo el cual se ha forjado la institución que hoy dirijo, por lo menos desde una mirada circunscrita a lo que es posible en el contexto en que nos toca actuar. Pero, desde una perspectiva más amplia, resulta evidente que es inviable un proyecto cultural que asegure el derecho a la cultura sin la participación activa del Estado. Se discute sobre la absoluta insuficiencia de los fondos privados para cubrir las necesidades de la institucionalidad cultural en España. Lo es también para cubrir mínimamente lo que se necesita hacer en nuestro contexto. Pero entre tanto, nos toca usar las herramientas que tenemos a mano, y encontrar la forma de hacer que las instituciones con las que trabajamos sean viables y preserven la solidez institucional, para que el museo pueda subsistir como espacio de excepción, un lugar alternativo desde el cual pensar las sociedades en que vivimos, desde el cual sea posible la reflexión y el diálogo en común: un espacio público que acoja y haga posible el disenso.

04
SECCIÓN

EL CASO ESPAÑOL:
POLÍTICAS INSTITUCIONALES
E INICIATIVAS ARTÍSTICAS
Y CIUDADANAS

Políticas institucionales estatales para unas instituciones museísticas más sociales



José María Lassalle Ruiz

SECRETARIO DE ESTADO DE CULTURA

El objetivo del encuentro ADACE en el año 2013 ha sido reflexionar sobre el papel de las instituciones culturales que gestionan, estudian y fomentan las prácticas artísticas contemporáneas en relación a los cambios sociales y económicos en los que nuestro país está sumido. Y, de esta forma, constituirse como foro de reflexión ante cuestiones que afectan a las relaciones entre los públicos y las instituciones culturales en un presente marcado por la forzosa retirada del sector público en la financiación de la cultura y la necesaria redefinición de sus estructuras.

Comparto totalmente la necesidad de una redefinición de las estructuras culturales que tanto las circunstancias económicas actuales como condicionantes históricos más profundos hacen necesaria. Pero me gustaría que se mantuviera cierta perspectiva cuando se establece como punto de partida que se está produciendo una retirada del sector público en cuanto a su labor promotora de la cultura.

Conviene, en primer lugar, recordar que estamos hablando de un sector de notable trascendencia económica, con una participación en el PIB que, desde una perspectiva histórica —lo que nos permite una mayor visión soslayando las evoluciones del ciclo económico— supone una aportación anual media de la cultura del 3% desde 2000, año en el que se inició la cuantificación y que, en términos de empleo y sobre la base de las estadísticas oficiales en materia cultural, se traduce en casi medio millón de empleados referidos a 2011. Se trata, también, de un empleo de superior cualificación a la media, con una importante concentración de conocimiento.

La situación económica que atraviesa nuestro país, así como decisiones poco sostenibles adoptadas en el pasado, han afectado de manera muy profunda a la capacidad de inversión de las administraciones públicas. Si bien no estamos aún en condiciones de evaluar con exactitud el impacto de la crisis, sí podemos afirmar que la realidad que hemos tenido que gestionar desde la Secretaría de Estado de Cultura nos obliga a tomar decisiones que, de

no haber sido absolutamente necesarias, nunca hubiéramos afrontado. Por tanto, puedo afirmar que la reestructuración de las inversiones de las administraciones públicas en materia de cultura no es fruto de una elección, sino de las necesidades impuestas por las acuciantes circunstancias.

Debemos tener en cuenta, además, que es la financiación de la cultura en su conjunto la que sufre los embates de la adversidad y por tanto el juego de vasos comunicantes que sustenta el edificio cultural va sufriendo de manera homogénea el peso de la estructura construida en los años de bonanza.

Nuestra apuesta por la corresponsabilidad en el sostenimiento de las instituciones culturales es fruto de la convicción de que una mayor independencia de las mismas del oleaje de los presupuestos públicos supone una mayor garantía de su capacidad para adaptarse a los cambios sociales. Aunque es justo reconocer que la crisis actual ha corroborado este convencimiento de la peor manera posible.

Abandono ya el lamento del pasado para entrar en la materia de fondo que quiero tratar, y dejo a los mecanismos por los que somos nuestra historia, y que tan brillantemente han descrito filósofos como Ortega y Gasset, que nos hagan revisar los elementos kantianos de nuestra dignidad. Las duras embestidas a que nos somete la crisis económica nos obligan a bajar de nuestros particulares pedestales para, de nuevo en contacto con la tierra, sentir la pulsión de los movimientos bajo la corteza: la sencilla y desnuda necesidad de imaginar nuestro futuro que nos indicaba Hannah Arendt.

A pesar de encontrarme en un foro de especialistas en las prácticas artísticas contemporáneas, me referiré a las instituciones museísticas en sentido más amplio, es decir, no solo aquellas que se ocupan de conservar, fomentar y estudiar el arte contemporáneo. Por supuesto, entiendo que la naturaleza de las prácticas artísticas contemporáneas hace que las instituciones que trabajan con ellas se encuentren aún más expuestas a los cambios y a las sensibilidades de la sociedad, y que, por tanto, estén entre los centros que pueden incorporar políticas y enfoques más innovadores en materia social.

Aprovecharé este foro de gestores que se enfrentan a las dificultades cotidianas de la escasez de recursos y a las de liderar nuevos proyectos, para proponer una reflexión sobre la función social de los museos y también para comentar un proyecto en el que trabajamos sobre la labor social que desempeñan, de manera más específica, los museos de titularidad estatal.

En numerosas ocasiones las principales instituciones museísticas del ámbito estatal acaparan la atención de los medios de comunicación. El Museo Nacional del Prado es la principal pinacoteca del país y está entre las principales del mundo. Por su parte, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ha sabido situarse como referente para las prácticas contemporáneas además de haber construido un refrescante discurso mediante la reciente reordenación de su colección.

Pero la Secretaría de Estado de Cultura gestiona de manera directa un importante grupo de museos, entre los que se encuentran el Museo Sorolla, el Museo Nacional de Escultura, el Museo Arqueológico Nacional y el Museo del Romanticismo, entre otros. Se trata de un conjunto heterogéneo, tanto por las diferentes temáticas como por las historias y dimensiones diversas de estos museos. Pero, sobre todo, por las diferentes necesidades y situaciones que presentan cada uno de ellos.

El Museo Arqueológico Nacional se inaugurará el año que viene tras una profunda rehabilitación de sus espacios y una completa revisión de su discurso museográfico. En contraste, otros museos esperan, desde hace años, rediseñar sus exposiciones permanentes que han quedado anticuadas. Incluso alguno de ellos presenta serios problemas para albergar en su sede la totalidad de sus fondos.

Las inversiones del Ministerio en los museos que gestiona directamente se han visto pospuestas en favor de otros que no lo son. En ocasiones, debido a la generosidad y al sentido de Estado que hace prevalecer las urgencias ajenas a las propias. Pero también, y debemos reconocerlo, en otras ocasiones provocado por intereses territoriales que nada tienen que ver con la política cultural. Incluso hemos visto cómo se creaba un nuevo Museo Nacional, el del Traje, mientras el Museo Nacional de Artes Decorativas continúa esperando una sede más adecuada en la que exponer sus ricas colecciones.

En estos momentos, las circunstancias económicas y presupuestarias que atravesamos nos impiden afrontar muchos de estos planes de inversión. Ello no es óbice, sin embargo, para que vayamos abordando, de manera serena y sin la presión de la materialización de los procesos transformadores, las reflexiones y la planificación de las mejoras, que se irán realizando de forma escalonada en el tiempo y de acuerdo con una estricta priorización de las necesidades cuando estemos seguros de garantizar su excelencia.

Lo haremos sin olvidar que vivimos un contexto más amplio, marcado por profundos cambios en los paradigmas culturales. No podemos obviar que la cultura —como la inteligencia humana— va adaptando su evolución a los nuevos desafíos a los que la sociedad ha de hacer frente en cada caso y, en consecuencia, es también cambiante. Los efluvios de la posmodernidad o de las recientes revoluciones silenciosas a que dieron lugar los mullidos divanes del estado de bienestar en los países de Occidente nos sitúan ante el efecto colateral de una crisis final de valores de tintes un tanto apocalípticos.

Las grandes paradojas que Robles Ortega recoge en su *Tercera Cultura* como características de la ciberglobalización y que incluyen la confrontación entre la inteligencia colectiva y la inteligencia de la colectividad, la razón solidaria frente a la razón domesticada y ortodoxa o las asincronías puras derivadas de las últimas conquistas tecnológicas en el campo de la comunicación y de la información nos han situado, ya, a una cierta distancia de la *Modernidad líquida* de Bauman.

Estamos inmersos, como decía, en un proceso de reflexión sobre el papel que los museos estatales deben adoptar frente a los cambios que están transformando nuestra sociedad

y que afrontamos desde la perspectiva de dos de los principios generales que aparecen recogidos en el Plan Estratégico 2012-2015 para la Secretaría de Estado de Cultura.

Por un lado, buscamos garantizar la sostenibilidad de un modelo que combine la financiación público-privada de la cultura y que favorezca la participación activa de la sociedad, así como fomentar un marco de libertad que refuerce la autonomía y la creatividad de los artistas.

En este contexto se viene trabajando en el diseño de programas prioritarios de mecenazgo que dinamicen las áreas de conservación, difusión e innovación cultural, y en la elaboración de guías que permitan facilitar a los operadores culturales la captación de los recursos o la gestión de acuerdos de patrocinio con instituciones públicas y privadas. Todo ello desde la perspectiva múltiple que pueden aportar los sectores de las bellas artes, las artes escénicas y la música, las artes audiovisuales, la creación literaria y las industrias culturales,

Por otro lado, la mayoría de las acciones emprendidas dentro de nuestra política cultural buscan fomentar la cooperación y la comunicación cultural tanto entre las diferentes administraciones dentro de nuestro territorio como en el ámbito internacional. En un escenario global y ultra conectado como el que vivimos actualmente, el saber, en cualquiera de sus formas, viaja mucho más rápido y más libremente que las personas. Por ello, facilitar las vías para que este intercambio se produzca es una herramienta necesaria para ampliar el espectro de nuestra mirada y prepararnos para cualquier reto.

La cooperación no es simplemente la búsqueda de sinergias y de la eficiencia de los procesos, tanto creativos como de gestión, sino que supone el enriquecimiento mutuo que se produce al encontrar en nosotros mismos y en el otro la capacidad de diálogo.

Quienes tenéis encomendadas labores de gestión en centros de arte o museos os manejaís dentro de estas corrientes colaborativas de manera cotidiana: préstamos de obra, gestión de equipos multidisciplinares para el montaje y gestión de las exposiciones y catálogos, encargos de investigación a expertos de otros países, ferias, bienales, etc.

Es posible que seamos los responsables políticos quienes debamos aprender a trabajar de esta manera, a mejorar las vías de comunicación y considerar cada una de las instituciones que recaen bajo nuestra tutela como membranas a través de las que recibir información y conocimiento. Efectivamente, las competencias en materia cultural, y por ende las referidas al ámbito museístico son concurrentes, y tanto las comunidades autónomas como las entidades locales tienen la capacidad de crear nuevos proyectos culturales. Pero quizá ahora más que nunca sea necesario plantear iniciativas de manera dialogada y conjunta y abandonar impulsos poco planificados que hemos podido observar en otros momentos.

No es mi intención crear polémicas, y mucho menos en un foro profesional como este, sino observar las pasadas políticas culturales con espíritu crítico y procurar mediante la implantación de sistemas de planificación y gestión, y con un profundo respeto a los bienes culturales y al conocimiento que se deriva o derivará de ellos, afrontar las decisiones

futuras con madurez. En definitiva, actuar con un verdadero sentido de Estado y procurar que la cultura, en este caso la política museística de nuestro país sea entendida como una fuente de conocimiento y riqueza a largo plazo.

Los museos y los centros de arte son, probablemente, las instituciones culturales que más importancia han tenido en estos últimos años. Entre estas instituciones, como antes decía, aquellas que se encargan de gestionar el arte contemporáneo son las que demuestran un mayor grado de conexión con los movimientos y sensibilidades de la sociedad.

La propia naturaleza de las prácticas artísticas contemporáneas sitúa a estas instituciones en un lugar privilegiado para analizar y percibir aquellas corrientes sociales más incipientes. La corresponsabilidad y la sensibilidad con las necesidades e inquietudes de la sociedad es imprescindible para un centro de arte que quiera proyectarse en el tiempo y convertirse en un agente relevante. Estos centros deben ser entendidos como espacios abiertos en los que se desarrolla un trabajo de investigación y de expansión del conocimiento.

Los procesos y las prácticas artísticas, entendidas como procesos que expanden nuestro conocimiento y exploran terrenos desconocidos, han desarrollado herramientas para manejar la incertidumbre de las que podemos obtener experiencias muy valiosas en momentos repletos de cambios.

En los últimos tiempos hemos avanzado en la independencia y la estabilidad de las instituciones museísticas con ejemplos como la Ley Reguladora del Museo del Prado o la más reciente del Museo Reina Sofía, pero aún hay mucho camino que recorrer en este sentido. Algunos casos recientes no hacen más que recordarnos lo frágiles que han sido estos pactos y la necesidad de reforzarlos y avanzar en la independencia de las instituciones culturales.

Si contemplamos el centro de arte como aquel espacio de encuentro entre la sociedad, las instituciones y el arte, debemos entender que para su independencia no solo es necesario que la interferencia de las administraciones sea menor, sino que la sociedad civil se involucre en mayor medida. Al asumirlas como propias, como espacios cotidianos que habitar, cualquier movimiento que pueda poner su labor en peligro afectará a la comunidad directamente y esta saldrá en su defensa. Debemos, en definitiva, trabajar para que los ciudadanos perciban los museos como instituciones que les pertenecen.

La reflexión que hemos iniciado hunde sus raíces en el mandato constitucional que establece la obligación de los poderes públicos de garantizar el derecho de acceso a la cultura a los ciudadanos. Los museos, herederos de la utopía ilustrada que tenía por objetivo poner al alcance de los ciudadanos el conocimiento y disfrute de la cultura y el saber, son herramientas fundamentales para dar cumplimiento a esta obligación.

Después de una época en la que la inversión se ha centrado en las infraestructuras, fruto de la carencia que nuestro país arrastraba al haber permanecido al margen de la modernidad, estamos sumidos en un proceso de reflexión crítica que nos lleva a cuestionar los fundamentos de las instituciones públicas. A este proceso expansivo sucede necesariamente otro

en el que el énfasis debe estar en las interrelaciones, en repensar los principios básicos de funcionamiento y aprovechar el legado, no siempre deseado, que la época anterior nos ha dejado.

Las instituciones museísticas han evolucionado desde su concepción como galerías en las que se mostraban al pueblo las creaciones de los más talentosos artistas, las muestras de civilizaciones pasadas o lejanas, hasta convertirse en espacios de encuentro, en motores de transformación social, cuando menos en antenas extendidas en todas direcciones para captar cualquier señal que indique el sentido de alguna de las sensibilidades de la sociedad.

Faros hacia los que se han dirigido las mentes creativas: no solo artistas, sino también comisarios, pensadores, críticos y creadores en general, con la certeza de que allí son bien recibidos, de que por lo menos dentro de sus puertas hay un espacio en el que investigar y plantear preguntas es pertinente y siempre oportuno.

A pesar de la espectacular eclosión que han vivido nuestros museos, es posible que en el camino recorrido se hayan olvidado en cierta manera el objetivo primitivo de los ilustrados de llegar a todos. Los museos siguen en cierta manera cerrados para muchas capas de la sociedad, principalmente para los menos favorecidos.

Es intención de la Secretaría de Estado de Cultura implementar un Plan de Museos Más Sociales que oriente y organice las diferentes actuaciones que se llevan a cabo desde los diferentes museos de titularidad estatal y que están orientadas a involucrar a los públicos más diversos en sus actividades. Este Plan promoverá acciones, relecturas y medidas orientadas a integrar y atraer a los espacios museísticos a aquellos estratos de la población que hasta ahora no han sido seducidos por estos.

Los museos tienen el deber de preservar la fragilidad humana y utilizar sus herramientas para mostrar a los ciudadanos diferentes sensibilidades y necesidades. Deben convertirse en instituciones que luchen por disminuir las diferencias sociales, por promover un concepto de la cultura como enriquecimiento personal y promover el aprendizaje de la tolerancia.

Muchos de nuestros museos han iniciado procesos evolutivos para eliminar actitudes pasivas y elaborar prácticas creativas que definan sus programas de actividades enfocándolos a la cohesión y el desarrollo humano, abriéndose a nuevos colectivos y fomentando nuevas formas de actividad económica. Museos innovadores, más comprometidos y socialmente responsables.

Las más recientes Declaraciones de UNESCO han confirmado la necesidad de incidir en el fomento de la dimensión social de las instituciones museísticas y del patrimonio en el marco de nuevas formas de organización y movilización social. Esta nueva configuración se enfoca a promocionar el debate intercultural y la participación democrática, el ejercicio de la ciudadanía responsable y por tanto la mejora de la calidad de vida de todos.

Algunos museos españoles están involucrados activamente en dar respuesta a los cambios sociales, económicos y culturales que tienen lugar en el mundo y dialogar con la sociedad

para erradicar las condiciones de exclusión y marginación en que se encuentran muchos colectivos, en la medida que les corresponde.

Contamos con especialistas y profesionales de museos y colectivos de la sociedad civil que han dado un vuelco a los museos planteándolos como centros al servicio de la sociedad de la que forman parte inseparable y que participan en la formación de la conciencia social, como instituciones integradas en un entorno, capaces de contribuir al desarrollo social y a los cambios necesarios para que la realidad pueda ser transformada.

Sin embargo, y a pesar de estos avances, queda pendiente una importante labor, dado que los museos continúan siendo percibidos por gran parte de los ciudadanos como instituciones centradas en un reducido sector poblacional, poco representativo de la pirámide demográfica y del tejido social y con una vocación didáctica no siempre tan visible como deseáramos. Por ello, debe ponerse en valor una nueva dimensión social en sentido amplio, que permita crear un museo más humano y más cercano a las inquietudes y anhelos de la sociedad, más involucrado en su problemática y más atento a la transformación radical en las formas de vivir y de entender el mundo de su público.

Las actuaciones que se vienen realizando resultan poco conocidas y escasamente reconocidas por el conjunto de la sociedad, a pesar de contar con proyectos muy reseñables. Que sean tan desconocidas obedece, en parte, a la falta de una planificación ordenada y global y a lo atomizado de las iniciativas pero también a una ausencia de medios de apoyo a estas actividades.

Los actuales tiempos de crisis y de cambios sociales y culturales están golpeando con fuerza nuestras sociedades y en este nuevo escenario de cambio se percibe la necesidad de que el museo no se manifieste como una institución aislada y ausente, sino que vaya adquiriendo la cercanía, la accesibilidad y la responsabilidad propia de un agente de integración y cambio social. Los objetivos que perseguimos alcanzar con este Plan son los siguientes:

Por un lado, y realizar una reflexión sobre la misma, con el fin de lograr una toma de conciencia sobre su relevancia. De este modo, se ha de analizar cuál es la misión que esperamos realicen nuestros museos, entendiendo que dicho proceso no es unidireccional, sino interactivo, y supone la existencia de un diálogo permanente mutuamente enriquecedor con la sociedad, con el objeto de llevar adelante un verdadero proyecto de acción que sea capaz de abordar los problemas e inquietudes que preocupan a los ciudadanos.

Debemos asimismo que identifique las actuaciones realizadas, los logros obtenidos y los problemas planteados. Ello supone realizar una evaluación de los programas existentes y una reflexión sobre la idoneidad de los mismos en el marco de la misión social de los museos.

Por otro lado, es necesario que ordenen las actuaciones, fomenten el diálogo con los colectivos y establezcan una asignación realista y sostenible de recursos. Se trata de tomar conciencia de las políticas y medidas existentes analizando sus resultados, orientándolas y

estableciendo prioridades, para complementar lo vigente con líneas de actuación novedosas que den respuesta a las realidades emergentes.

Para todo ello, se hace necesario que nos ayuden a decidir qué tipo de proyectos resultan más interesantes y evaluar sus logros, sin que esto signifique limitarse a un cómputo cuantitativo, sino a una evaluación constante y dinámica que permita una reorientación sistemática.

En definitiva, este Plan para construir museos más sociales parte de la reflexión sobre cómo debe ser el museo del siglo XXI, cómo ha de desarrollar sus funciones y cómo ha de afrontar el futuro para atender las demandas de la sociedad de nuestro tiempo, sin perder de vista sus fines fundacionales.

Este Plan parte de la máxima de que el museo debe orientarse hacia las personas, al servicio y colaboración con la sociedad y a la utilidad que puede tener frente a los desequilibrios culturales y socioeconómicos derivados de las transformaciones que el mundo está experimentando. No se trata de renunciar a los principios de los museos tradicionales, sino de potenciar un museo adaptado a las nuevas necesidades de la sociedad, que hace frente a los retos que ésta plantea y es capaz de darles respuestas válidas y eficaces. Un museo entendido como una institución atenta, dinámica, reactiva, que apuesta por la creatividad, el diálogo y el compromiso.

Y ello porque los museos que son sensibles a la realidad social se convierten en piezas claves del progreso; en motores de cambio y de creatividad, en definitiva, en centros que generan puentes de comprensión y aceptación. Los museos que asumen una dimensión social son, en definitiva, una de las garantías del protagonismo de una sociedad libre.

Museos y centros de arte contemporáneo en España: geografía urbana e intervención social

Alberto López Cuenca / Noemi De Haro García¹

De un tiempo a esta parte, entre noticias de deshaucios, paro, recortes en educación, sanidad, becas y ayudas sociales, estafas impunes, pérdida de derechos y otras formas de violencia ejercidas sobre la población, se puede encontrar en los medios de comunicación un buen número de titulares relacionados con museos, centros y salas de arte contemporáneo². En los últimos años los recortes en la financiación pública de los espacios dedicados al arte contemporáneo han llegado a porcentajes que oscilan entre el 20% y el 45%, y en ciertos casos hasta al 70% (Gragera, 2013)³. Esto se ha traducido en reducción de actividades, bajadas en los salarios, reducciones de plantilla o, incluso, en el cierre de instituciones. Sin embargo, no han cesado las inauguraciones de nuevos centros y entidades como la Fundación Botín o “la Caixa” están construyendo alguno más, a lo que se suma que desde el sector público tampoco parece haberse renunciado a ellos: por ejemplo, además de los cinco millones de euros previstos para acondicionar el edificio, el ayuntamiento de Málaga asumirá un gasto anual de un millón de euros cuando se abra en la ciudad una sede del Centro Pompidou (Hermoso). Se trata de una situación que aparenta ser contradictoria pero que no por ello deja de ser sintomática del desarrollo de la escena del arte contemporáneo desde la puesta en marcha del Estado de las autonomías.

1 El trabajo de Noemi de Haro para este artículo se enmarca dentro del proyecto de investigación del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad de España ref. HAR2012-32609

2 Agradecemos a la investigadora María Torres su ayuda y aportaciones en el diseño y elaboración de los gráficos que acompañan a este trabajo.

3 Esta información aparecida en prensa es corroborada por los datos que nos han proporcionado 14 museos y centros de arte contemporáneo españoles en respuesta a un cuestionario diseñado por los autores y enviado a través de ADACE. La información proporcionada no permite realizar comparaciones, no obstante en casi todos los casos se señalaba explícitamente el impacto negativo de las reducciones presupuestarias en la actividad de la institución. Deseamos agradecer su colaboración a los responsables del CA2M, Centre d'Art la Panera, Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, Centro José Guerrero, CGAC, Fundació Antoni Tàpies, Fundación Botín, Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, MACBA, Matadero Madrid, MARCO, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y del Museu d'Art Contemporani d'Eivissa.

Existe una bibliografía significativa en la que se analizan las políticas culturales y el vínculo entre artes visuales y economía desde la denominada Transición. En las referencias bibliográficas al final de este texto, se enumeran algunas de las publicaciones existentes sobre el tema, entre las que nos parece importante mencionar los volúmenes editados por Arturo Rodríguez Morató o Juan Antonio Ramírez, los trabajos de Joaquim Rius Ulldemolins, Juan Arturo Rubio Aróstegui, Ramón Zallo, Jorge Luis Marzo y Tere Badia, estudios como los del Real Instituto Elcano, el encargado por la Asociación de artistas visuales de Cataluña o los trabajos de los equipos implicados en el Observatorio Horizontes del Arte Contemporáneo en España, una iniciativa del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la Fundación Banco Santander e YGBArt cuya finalidad explícita es desarrollar unas «conclusiones y propuestas de acción que se podrían llevar a cabo para mejorar la proyección del arte contemporáneo español a nivel internacional». La labor desarrollada entre 2012 y 2013 ha dado lugar a diversos materiales disponibles en la web que son de interés (Horizontes del Arte, s/f).

Con este texto pretendemos apuntar preguntas y direcciones de trabajo que consideramos pueden ser fructíferas de cara a investigaciones futuras más detalladas. Proponemos pensar el vínculo entre arte contemporáneo y economía desde otro paralaje conceptual, uno que nos parece determinante en el caso de la economía española y que encontramos apenas desarrollado en los trabajos mencionados. No se trata de ofrecer nuevas cifras o ingeniosas hipótesis sino de conectar narrativas, descripciones y datos aparentemente diversos que no suelen aparecer habitualmente cuando se narran las historias de los centros y museos de arte contemporáneo en España. De esta manera, intentaremos señalar cómo se han ido entrelazando arte y territorio, mostraremos cómo el desarrollo de los centros y museos de arte ha ido de la mano de la construcción de infraestructura y de su inscripción política y económica en el espacio urbano. Con ello, no buscamos ofrecer una nueva historia —o varias— en las que insertar los centros de arte contemporáneo sino poner en evidencia las exclusiones y borraduras que han hecho posible la concepción y el funcionamiento de los mismos en la actualidad. Tal y como apuntaremos, al reconectar la creación de dichos espacios con una lógica más amplia de articulación y revalorización del territorio —que llevaría a tener en cuenta la creación de otras infraestructuras que se podrían considerar no culturales como son, por ejemplo, la red vial, ferroviaria y aeroportuaria— se desplazan los términos en los que inscribir el desarrollo del arte contemporáneo más allá de una narrativa autónoma y autocomplaciente. Si se trata de rastrear el arte contemporáneo entretelado con las prácticas económicas, nos parece inexcusable que en el caso español este enfoque se articule con uno de sus ámbitos más activos, determinantes y problemáticos: la generación de territorio y el sector inmobiliario.

Destacamos dos aspectos en nuestra aproximación: la construcción del discurso de las políticas culturales sobre el arte contemporáneo en España en torno a la noción de infraestructura, y las implicaciones que el énfasis en la infraestructura y el territorio tienen tanto en la producción de subjetividad como en la determinación de las prácticas sociales desarrolladas por los centros y su (im)posibilidad para autogestionarse.

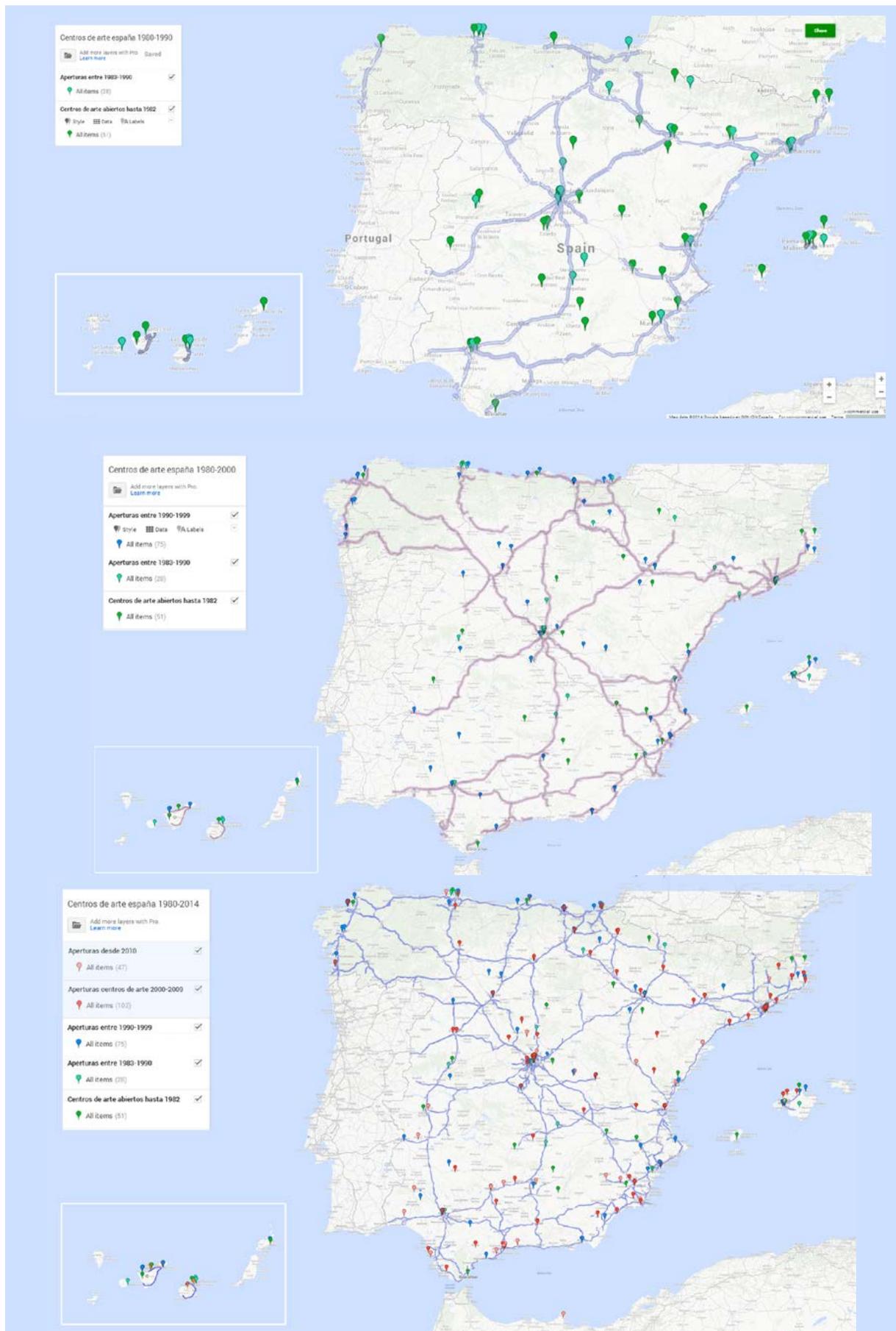
Este texto no pretende ser más que un recordatorio de que para ese urgente y deseable cardado, hilado y tejido de las nuevas historias sobre el arte contemporáneo que ya están en marcha —una labor que permitirá aparecer unas historias más complejas y seguramente también más incómodas— es imprescindible dejar que se manifiesten las ruinas y los terrenos baldíos, los olvidos y los olvidados que han resultado del actual entramado de museos y centros de arte. No se trata simplemente de incluirlos en el mapa sino de dejar ver los motivos de su ausencia y cómo se los ha desplazado a los márgenes o se ha impedido su despliegue. Sin dejar decir a esos otros enunciados, y a sus imprevisibles implicaciones, difícilmente podrá articularse más que otra historia tranquilizadora y continuista. Cualquier historia que se pretenda de otro modo no podrá ser más que el resultado de la colaboración con agentes que ahora quedan bajo la punta visible del iceberg que son los museos y centros de arte contemporáneo. Consideramos que es así como podría contribuirse a pensar «los futuros del museo y su campo de posibilidades» en la actualidad (ADACE, 2013).

Notas para un mapeo

Resulta llamativo y significativo que no exista algo parecido a un diccionario que defina y explique —o, mejor, un mapa que también sitúe— los espacios dedicados al arte contemporáneo en España. Es una carencia que acusan los propios responsables de instituciones dedicadas a esta materia⁴. Pese a su utilidad, el Directorio de Museos y Colecciones de España del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (MECD, s/f) resulta un recurso insuficiente e incompleto para conocer exhaustivamente el panorama de los espacios dedicados al arte contemporáneo existentes en España. Otras publicaciones que también resultan de interés y utilidad para ello, son igualmente incompletas. Por ejemplo, en *Museos y centros de arte contemporáneo en España* (Olivares, 2011) no solamente se pueden encontrar museos y centros de arte contemporáneo propiamente dichos: también se incluyen en el elenco algunas salas de arte —es evidente que no se trata de todas las que hay— o ciertas instituciones como Casa Asia, por ejemplo, cuyas actividades no se centran exclusiva ni principalmente en el arte contemporáneo.

En la confección de los listados existentes influye la capacidad de convocatoria de los responsables de la publicación, así como la buena voluntad de quienes han respondido a su petición de información. En ellos también se sospechan las dificultades que comporta decidir qué habría de formar parte de dicho elenco y qué no. Para elaborar dicha lista sería recomendable realizar un esfuerzo previo de reflexión para definir y establecer categorías de clasificación. Términos como museo y centro de arte que en principio designan organismos distintos —entre otras cosas, el primero tiene una colección, el segundo no— se utilizan frecuentemente como sinónimos y son confundidos por el público (Martín, 2003: 293). Por otra parte, un vistazo rápido a varios de los centros de arte contemporáneo existentes muestra que son muchos los que, pese a su nombre o a sus intenciones iniciales, poseen una

4 Comunicación personal vía e-mail con un responsable de ADACE.



colección de arte. Por otra, museos y centros presentan puntos comunes a nivel operativo, además de que es frecuente la hibridación formal y conceptual entre ellos (Layuno, 2003: 186). Por este motivo sería recomendable que las categorías de clasificación permitieran ir más allá de las denominaciones de los espacios. Una vez establecidas dichas categorías, habría que hacer un análisis de los espacios para proceder a clasificarlos. Que un mapeo así no exista, que los que hay sean incompletos y respondan a objetivos como, por ejemplo, informar al ciudadano sobre las instituciones museísticas para incentivar la visita (MECD, s/f), poner conocimientos de los profesionales al alcance de los aficionados (de la Villa, 2003: 13), o mostrar el crecimiento del sector en las últimas tres décadas (Olivares, 2011: 9), quizá habría de interpretarse como una muestra de la difusa voluntad de coordinar y elaborar un tejido visible, funcional y cooperativo del arte contemporáneo en España que no solo se presente al público como una mera taxonomía.

Si bien nuestra intención no era elaborar un mapa de espacios, era necesario acotar el campo de análisis, determinar aunque fuera solo a grandes rasgos, cuántos y cuáles serían nuestros objetos de interés: ¿museos?, ¿centros de arte?, ¿colecciones?, ¿salas de exposiciones?, ¿espacios de producción?, ¿aquellos dedicados exclusivamente al arte contemporáneo o alguno más como, por ejemplo, museos con una sección relevante dedicada al arte contemporáneo? En realidad, todos ellos tienen que ver con la construcción de infraestructuras, el desarrollo del tejido urbano y la inversión (pública y/o privada).

Ni era nuestro objetivo, ni nos habría sido posible establecer y aplicar unas categorías específicas de clasificación de espacios⁵. Ante la imposibilidad de realizar un análisis de los espacios en profundidad, optamos por recurrir a la información presente en otras publicaciones y trabajos previos. De entrada decidimos no contemplar las colecciones no vinculadas directamente a un espacio de exhibición, ni las galerías ni ferias de arte, porque la existencia de una colección sin un espacio de exhibición no guarda una relación tan evidente con la infraestructura (si bien es difícil pensar en una colección que no esté albergada en algún lugar), y porque las galerías y ferias de arte suponían ampliar demasiado un abanico ya suficientemente extenso. Puesto que necesitábamos más información que la contenida en ellos, no tomamos como base para nuestro cómputo el contenido de directorios como, por ejemplo, los publicados por Lápiz (la aparición de la edición 2013/2014 ya está anunciada en su web) o por Rocío de la Villa. Somos conscientes de que manejamos un elenco incompleto, con un número inferior a las 1.014 salas de exposiciones que se podían encontrar en el Directorio LÁPIZ 2009/2010 (Lápiz, s/f).

5 Es notable la reflexión sobre y la aplicación de criterios de clasificación a los objetos que figuran en el directorio de los trabajos de Rocío de la Villa, con todo, ello no ha impedido que algunos espacios aparezcan en más de una categoría (de la Villa, 1998 y 2003). En nuestro caso, hemos considerado aquellos museos, centros y salas de exposiciones dedicados exclusivamente al arte contemporáneo o que, en el caso de que no se dediquen solamente a ello, cumplan una labor destacada y reconocida en este sentido. Por esta última razón y a falta de poder realizar una investigación en profundidad para evaluar dicha *labor destacada*, hemos decidido considerar en nuestro trabajo aquellos espacios reconocidos por publicaciones, webs oficiales y/u otros medios de comunicación.

Para elaborar los listados, cómputos de espacios, mapas y gráficos que acompañan a este texto hemos tenido en cuenta los datos presentes en el libro *Museos y centros de arte contemporáneo en España* (Olivares, 2011), en el *Directorio de Museos y Colecciones de España* (MECD, s/f), en el dossier publicado en la web de la exposición *Metamorfosis arquitectónica: nuevos usos culturales para viejos edificios* (Artium, 2010) y en el trabajo sobre políticas culturales de Jorge Luis Marzo y Tere Badia (2006). A esto hay que añadir la información sobre museos y centros españoles anteriores a los años ochenta contenida en publicaciones sobre historia de los museos en España (Bolaños, 2008), historia del coleccionismo en España (Jiménez-Blanco, 2013), historia de los museos de arte contemporáneo (Layuno, 2003) o museos de arte moderno y contemporáneo durante el franquismo (Lorente, 1998). Junto con todo esto, hemos tenido en cuenta datos procedentes de las webs de los distintos espacios e información publicada en prensa acerca de espacios de nueva creación⁶.

Arte contemporáneo e identidad democrática

Cultura e infraestructura aparecen ligadas en el imaginario de la revivida democracia española. En su estudio, publicado originariamente en inglés en 1999, sobre el papel de los museos en la construcción de la identidad en la España democrática, Selma R. Holo relacionaba la labor de los gobiernos socialistas con la tarea de dar respuesta a «la necesidad del público de mostrar la coexistencia [...] de las tendencias internacionalistas y regionalistas». Esto contrastaría con la labor del PP orientada al desarrollo y la mejora «de las infraestructuras existentes, mientras que fomenta los valores del centro», lo cual tendría que ver con una idea de España considerada como una unidad (Holo, 2002: 208). Sin embargo, como bien observa M^a Ángeles Layuno al hilo de las conclusiones de Holo, la instrumentalización política de los museos y centros de arte contemporáneo como constructores de identidades regionales⁷ no es exclusiva del PSOE y, de hecho, ha mantenido una continuidad en las legislaturas del PP tanto a nivel estatal como autonómico. En definitiva, recién iniciado el nuevo siglo esta autora concluía que «la apertura de museos y centros ha sido indiferente a la tendencia del partido de turno que gobierne en un municipio, autonomía o nación, al menos en el plano de gestos y voluntades» (Layuno, 2003: 183-14). Como se ha indicado anteriormente, la crisis ha afectado notablemente al sector. No obstante, a pesar de que se advierte una cierta moderación en el volumen de nuevas aperturas —tal y como se puede observar en los gráficos— no hay año sin sus correspondientes inauguraciones de espacios dedicados al arte contemporáneo.

6 La información relativa al desarrollo histórico de la red de autopistas proviene del *Catálogo y evolución de la red de carreteras* disponible en la web del Ministerio de Fomento (s/f).

7 El trabajo de Holo no se ocupa exclusivamente de museos de arte contemporáneo pero en él —una mirada a su índice basta para comprobarlo— se otorga un peso muy importante al análisis de las instituciones relacionadas con el arte contemporáneo.

Vayamos más atrás por un momento. Conviene hacer notar que los beneficios de construir una imagen de modernidad y apertura gracias a las exposiciones y museos de arte contemporáneo fueron ya un recurso empleado durante el franquismo. María Bolaños se refiere a los «pequeños oasis» que supusieron entonces los museos y exposiciones de arte contemporáneo en su trabajo sobre la historia de los museos en España (Bolaños, 2008: 422-431). Jesús Pedro Lorente señala que la España franquista fue uno de los países de Europa en los que más nuevos museos de arte contemporáneo se crearon y relaciona la creación de este tipo de museos en lugares como Mallorca, Gran Canaria, Lanzarote o Ibiza con su carácter de destinos turísticos (Lorente, 1998: 296, 305-306). Con todo, hasta 1975 los únicos museos oficiales dedicados al arte moderno y contemporáneo eran tres: Museo de Arte Moderno de Madrid, Museo de Arte Moderno de Barcelona y Museo de Bellas Artes de Bilbao (Jiménez-Blanco, 2013: 52). Durante la Transición la cultura desempeñó un papel fundamental en la génesis y consolidación de la nueva ciudadanía democrática (Marzo, 2009). Tras ganar las primeras elecciones, el gobierno de UCD crea el Ministerio de Cultura en 1977. Con ello se daban los primeros pasos en la institucionalización y la constitución de la política cultural como política autónoma. Los dos principales objetivos de este recién creado ministerio eran la defensa y la difusión de la cultura (Quaggio, 2014: 99), algo que había de hacerse aprovechando las infraestructuras existentes según indicaba explícitamente el ministro Pío Cabanillas:

«No es hoy el momento de empezar a realizar construcciones dedicadas a la cultura, sino de poner en pie el mismo hecho cultural. [...] Poseemos locales para realizar actividades culturales en óptimas condiciones y su número, si bien en un contexto muy elemental, es suficiente para ponernos en movimiento». (Cabanillas, 1978: 2127)

Sin embargo, al parecer, a pesar de la opinión del ministro, a finales de los años setenta y principios de la década de los ochenta era evidente el estado deplorable de las infraestructuras (Quaggio, 2014: 132). Este hecho a buen seguro contribuyó en gran medida a que el mensaje del PSOE, con su énfasis en la necesidad de infraestructura, marcara una diferencia.

«El PSOE solo puede, en todo caso, facilitar una expresión cultural libre, facilitar la infraestructura para que pueda darse un mensaje cultural nuevo». Esta era una de las frases que destacaba El País de la intervención de Felipe González en el siempre referido acto electoral con intelectuales y artistas del 28 de septiembre de 1982 en el cuartel del Conde Duque de Madrid (Jáuregui, 1982: s/p). La cultura sería una prioridad para los socialistas, un elemento fundamental en la construcción de su identidad, que iría asociada a la idea de modernización. Ya antes de su victoria en las elecciones generales de 1982 los socialistas habían mostrado que la cultura era muy importante en su política y que estaban dispuestos a invertir en ella. Las elecciones municipales de 1979 dieron como resultado la llegada de comunistas y socialistas a un buen número de alcaldías, incluidas las de ciudades como Madrid o Barcelona. Ello supuso que entre 1978 y 1982 el número de estructuras culturales se multiplicara por tres en los lugares con gobierno municipal socialista; en concreto, en ese mismo periodo el número de salas dedicadas a exposiciones artísticas se incrementó en un 86% (Quaggio, 2014: 187).

Junto a la creación de infraestructuras la gran prioridad del PSOE sería el desarrollo de una política expositiva (Beirak, 2012: 258-259). Una parte fundamental de esta la organizaría el Centro Nacional de Exposiciones (CNE) dirigido por Carmen Giménez que había comenzado su colaboración en el Ministerio de Cultura en 1983. Según indica Isaac Ait, las exposiciones organizadas por el CNE contaron con una asistencia de público masiva que se vio favorecida por la entrada gratuita, la ubicación céntrica de sus sedes y la promoción mediática (Ait, 2007: 229). A esto se sumaba el interés por la cultura en la sociedad del momento al que se suelen referir los autores al hablar de esta época (Bolaños, 2008: 443; Bradley, 1996: 72). No obstante, el interés no suponía necesariamente un mayor nivel cultural del público como reveló una encuesta realizada para el Ministerio de Cultura en 1990 (Ait, 2007: 229). Según explicaba un documento sobre «algunas cuestiones estratégicas en la gestión del Ministerio de Cultura», los destinatarios de la política cultural socialista eran, junto al conjunto de la sociedad española, «los creadores e intelectuales» y las propias «élites culturales» (Quaggio, 2014: 303). Poco antes de las elecciones de 1996 se publicaba uno de los textos considerados pioneros en el análisis de las políticas culturales socialistas. En su último párrafo sobre el «gran experimento socialista» que había sido la cultura, el autor se lamentaba de que a pesar del interés por las artes de los españoles, no se hubiera permitido un debate más abierto y participativo a la hora de orientar la política cultural. El cierre del artículo se hacía con las palabras de Juan Antonio Ramírez que consideraba los programas culturales socialistas como la reencarnación del credo «despótico de la Ilustración: “todo para el pueblo, pero sin el pueblo”» (Bradley, 1996: 77). ¿Qué había sucedido? ¿Dónde habían quedado las Propuestas Culturales de 1978 donde se concebía la cultura como aparato de crítica y emancipación, con la abolición de las clases sociales como objetivo final (Beirak, 2012: 252)? ¿Cómo y cuándo la (en principio) deseada sociedad activa quedó convertida en mero espectador?

Cultura, desindustrialización y autonomías

Como señala Jazmín Beirak, en menos de una década la noción de cultura se transformó. Esta pasó de entenderse en relación con nociones pedagógicas y sociales, considerándose un servicio público que tenía que ver con el progreso social, a definirse como un concepto vinculado a la industria y los mercados, la cultura se presentaba así como sector económico (Beirak, 2012: 250-252). Esta autora señala cómo entre 1979 y 1986 el PSOE elaboró una política influida por la animación cultural francesa, donde la cultura era una herramienta para eliminar desigualdades, se impulsaba la noción de dinamización, se fomentaba el asociacionismo y se protegían las formas locales de expresión. Sin embargo, hacia mediados de los ochenta, en el marco de la nueva situación de España en el contexto internacional y del crecimiento económico de esos años, la política cultural empezó a abrirse a otras posibilidades, afirmándose desde el Ministerio (también con Francia como referencia) el papel crucial que podía tener el desarrollo cultural en el desarrollo económico (Beirak, 2012: 252-253).

Según explica M^a Ángeles Layuno, a partir de los años ochenta España entró en una nueva situación museológica en lo que al arte contemporáneo se refiere. Uno de los objetivos perseguidos desde entonces era el del museo dinámico y vivo, una idea contenida en la realidad oficializada del centro de arte o Kunsthalle (Layuno, 2003: 186). Con este término alemán, considerado sinónimo del término anglosajón antimuseum (Layuno, 2003: 412; Artium), se denomina a un modelo alternativo de espacio expositivo que pretende desvincular la creación de los canales de difusión cultural habituales por razones prácticas, ideológicas y estéticas. Se suelen situar en espacios periféricos (urbanos o no) y están relacionados con la (re)utilización de espacios como naves industriales, almacenes, lofts, etc. Este tipo de iniciativas encontraron sus ejemplos más representativos en Centroeuropa, Inglaterra y Estados Unidos en los años setenta asociados a movimientos como el arte minimal, conceptual, povera, etc., y a nuevas prácticas como la performance o las instalaciones. Con todo, andado el tiempo, este modelo de espacio se institucionaliza surgiendo lo que algunos autores denominan un «academicismo del antimuseum» (Besset, 1993: 12). Según indica Layuno, al margen de alguna experiencia anterior, este tipo de espacios empezó a proliferar en España en el marco de la nueva generación de museos y centros de arte. Sin embargo, de entre los ejemplos que la autora analiza en el apartado que dedica a la difusión del modelo, varios responden precisamente a la oficialización y manipulación del modelo (Layuno, 2003: 414-423). ¿Existe alguna relación entre la expansión del modelo en nuestro país, el carácter oficializado de muchos de ellos y la transformación operada en la noción de cultura? ¿Cómo se relaciona esto a su vez con las consecuencias del proceso de reconversión industrial iniciado en 1984 y con los efectos de la Ley del Régimen del suelo y valoraciones de España de 1998?

En 1984 Rafael Sánchez Ferlosio se refería a lo indiscriminado y voluminoso de las inversiones en actos culturales del gobierno socialista que identificaba con «un populismo caro; mejor dicho, carísimo, ruinoso» (1984: s/p). Una década después Eduardo Subirats criticaba la espectacularización de la cultura que se estaba llevando a cabo desde tiempo atrás (Subirats, 1995: 43). Las palabras de Sánchez Ferlosio eran proféticas en 1984, las de Subirats en 1995 contaban además con la amarga sanción de las consecuencias de una crisis galopante. El violento proceso de reconversión industrial iniciado en 1984 con la Ley de Reconversión y Reindustrialización y la internacionalización de la economía con las condiciones impuestas para la entrada en la Comunidad Económica Europea a partir de 1986 quedaron sancionadas en 1992. Una sanción espectacular dada por los grandes fastos de la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, la Exposición Universal de Sevilla y los Juegos Olímpicos de Barcelona, junto con la Capitalidad Cultural Europea de Madrid. El resultado fueron dos devaluaciones de la peseta en ese mismo año y otra en 1993, una recesión económica en toda regla y una tasa de desempleo que alcanzaría en 1994 el 24% de la población activa y que no descendería hasta niveles por debajo de los de 1992 sino en 1998 (INE s/p).

Precisamente, en 1998 Jorge Ribalta criticaba que, desde los años ochenta, se hubiera dedicado el grueso de las actuaciones en cultura a operaciones de gran visibilidad como la construcción de grandes infraestructuras en detrimento de realizar una planificación a largo plazo (Ribalta, 1998: 12). Y es que el descalabro del '92 y sus consecuencias no llevaron ni mucho menos a modificar las dinámicas existentes sino a perseverar en ellas. Y es que la manera de salir del atolladero estaba atada y bien atada en 1992 dada la firma del llamado Tratado de Maastricht que fijaba el camino político para las reformas económicas y la introducción de la moneda única una década después. España ya había entrado de lleno —rubricada por dos de sus rasgos distintivos: el espectáculo mediático y la crisis económica— en las grandes ligas del capitalismo financiero internacional.

1992 fue también el primer gran fin de fiesta en el proceso de definición de la escena del arte contemporáneo en la España de las Autonomías. Cuando el Centro de Arte Reina Sofía (CARS) se convirtió en Museo Nacional en 1988 comenzó la agonía del CNE (Beirak, 2012: 269). La renuncia de Carmen Giménez en 1989 ponía de manifiesto la obsolescencia del centralismo con el que operaba el CNE – permítasenos apuntar un síntoma infraestructural de dicha muerte anunciada: cuando esto sucedía el CNE no contaba ya con ninguna infraestructura propia. Con la apertura de, entre otros, Arteleku en San Sebastián y el Canal de Isabel II en Madrid (ambos en 1987), la inauguración del Centre d'Art Santa Mònica en Barcelona en 1988, del Instituto Valenciano de Arte Moderno en 1989, del Centro Atlántico de Arte Moderno en Las Palmas y la Sala Verónicas en Murcia en 1989 o la apertura de la Sala Rekalde de Bilbao en 1991, parecía haberse fijado el rumbo hacia la proliferación de focos alternativos para el arte actual fuera de la órbita del gobierno central. Hasta finales de la década no volvería a haber un resurgimiento de centros equiparable al de ese periodo. Primero hubo que sortear el bache económico de los años 1993-1996 para, una vez cerrada la transferencia de competencias en cultura, comenzar un tímido pero ascendente proceso de crecimiento económico y expansión de centros de arte contemporáneo que irá in crescendo hasta 2008.

Las políticas culturales desarrolladas en España desde la vuelta a la democracia no pueden entenderse sin tener en cuenta su inscripción en el marco legal definido por la Constitución de 1978 y la conformación territorial y de competencias que queda definida a través de los distintos Estatutos de Autonomía. El traspaso de competencias del gobierno central a las comunidades autónomas en materia cultural se inicia en 1981. De hecho fue en el campo de los museos, archivos y bibliotecas donde se produjeron los primeros convenios por los que el Estado cedía la gestión de estos servicios a las comunidades autónomas: el primer convenio de colaboración se produjo en 1982 con el Museo Nacional Arqueológico de Tarragona, con Soledad Becerril (última ministra de cultura de UCD). Este fue el modelo según el cual se organizó el traspaso de la gestión de la mayoría de los museos de las autonomías (Rubio, 2003: 54, 81). A partir de 1984 se inicia la firma de la mayoría de los convenios puntuales para la gestión de los museos estatales por parte de las comunidades autónomas, aunque el reglamento más extenso es de 1987 y aún hay replanteamientos que se elaboran en 1994 (Sánchez, 2011: 8).

Se trató pues de un proceso complejo, largo y dilatado en el tiempo. Ello explica que, desde entonces, nos encontremos con cuatro niveles de intervención en la creación de infraestructuras culturales: el estatal, el autonómico, el municipal y el de las diputaciones. Esta concurrencia de administraciones dificultará no solo la coordinación de los distintos proyectos sino que también provocará que estos se solapen y motivará que su puesta en marcha (o paralización) obedezca en muchas ocasiones a motivos partidistas, cuyas siglas no siempre coinciden en los distintos niveles de la administración.

Es crucial subrayar que la tónica dominante, una vez consolidados los traspasos de competencias a mediados de la década de 1990, ha sido que más del 50% de los fondos para la promoción y difusión de la cultura han sido ejercidos por parte de los gobiernos locales (Real Instituto Elcano 2004: 13, 28)⁸. Esto sucedería también en el ámbito del arte contemporáneo: ayuntamientos y diputaciones, seguidos por las comunidades autónomas han ejecutado la mayoría de los proyectos de infraestructura para el arte contemporáneo⁹. De la lista que hemos elaborado de 164 salas, centros y museos públicos dedicados a este sector y que están abiertos en la actualidad, 100 dependen de ayuntamientos, 32 de comunidades autónomas, 12 de diputaciones provinciales o sus equivalentes insulares y tres de la administración central. A estos hay que añadir 13 espacios dependientes de la combinación de distintas administraciones públicas y cuatro museos y centros universitarios. Además hemos computado una asociación sin ánimo de lucro que produce proyectos de arte contemporáneo, tres espacios autogestionados, cinco de gestión mixta con participación pública y privada, 82 espacios privados, cuatro de titularidad pública y gestión privada y cuatro más de titularidad privada y gestión pública¹⁰.

Beirak hace notar que uno de los elementos que coadyuvaron a que el nuevo concepto de industria cultural fuera ganando peso en el Ministerio fue que, con el traspaso de competencias, la promoción sociocultural se desarrollaba en el ámbito territorial de las comunidades autónomas (Beirak, 2012: 253). Quizá entonces habría que entender que la responsabilidad social de la cultura quedaba con ello también transferida y que esto reforzaba la necesidad del gasto en nuevos centros y museos. De modo prácticamente unánime y hasta la fecha, la

8 De ahí, por cierto, la importancia de la reforma aprobada en 2013 a las administraciones públicas: ¿cuáles serán las implicaciones de la Ley 27/2013 de Racionalización y Sostenibilidad de la Administración Local sobre la definición de las políticas culturales? Es llamativo que no parezca haber ninguna llamada de atención al respecto cuando es tal la inversión realizada desde el ámbito local. No deja de sorprender que en dicho proyecto cobren especial importancia las diputaciones provinciales, precisamente unas instancias que el candidato del PSOE en las elecciones generales de 2011 declaraba pretender eliminar, lo que manifiesta una notable discordancia respecto a cómo reformar y hacer más eficiente la administración pública.

9 Hay que tener en cuenta, no obstante, que los datos relativos a la titularidad y la gestión de un espacio no son suficientes para rastrear la procedencia de los fondos con los cuales se han realizado los proyectos.

10 A la hora de clasificar los espacios dedicados al arte contemporáneo en la actualidad atendiendo a las entidades de las cuales dependen no se han considerado los museos de arte cuya colección incorpora los fondos de anteriores museos de arte contemporáneo (es el caso, por ejemplo, del MNAC o del Museo de Bellas Artes de Bilbao). Estos, no obstante, sí se han tenido en cuenta en los gráficos y tablas como museos dedicados al arte contemporáneo existentes al iniciarse los años ochenta.

convicción de concejales, alcaldes, presidentes de diputaciones y comunidades autónomas y ministros del ramo ha sido que a la cultura hay que proveerla de infraestructura: en un principio, la justificación de esta estrategia habría sido la de crear ciudadanía y sentido de pertenencia; en los últimos años, se sustenta de modo explícito en la atracción de turismo, la revalorización inmobiliaria de áreas económicamente deprimidas y la generación de empleo. Esto nos lleva a pensar que el desarrollo de un nuevo discurso en relación con la cultura en el que iba ganando peso el papel que esta podía tener en el desarrollo económico no fue exclusivo del gobierno central. Sería interesante analizar en qué modo y medida se justificó, a lo largo del tiempo, la creación de nuevos centros apelando a necesidades locales, sociales, culturales y económicas, y en cómo se las relacionó entre sí.

Regeneración, revalorización y ciudad

Los espacios artísticos han estado estrechamente ligados a la producción de territorio. La inserción de la infraestructura para el arte contemporáneo en el tejido urbano no ha sido solo simbólica (produciendo sentido de pertenencia e identidad), sino que se ha celebrado como un efectivo mecanismo de revalorización del espacio urbano: creación de empleo, atracción de turismo e incremento del precio del suelo. Esto último fue especialmente evidente y se extendió tras el efecto de la apertura del Guggenheim de Bilbao en 1997. No obstante las motivaciones regeneradoras y económicas ya se encontraban en la creación del IVAM inaugurado en 1988 en el barrio del Carme, o en las del CCCB y el MACBA inaugurados en el Raval en 1994 y 1995 respectivamente (véase por ejemplo, Asociación de Artistas Visuales de Cataluña, 2006: 177-178 y Subirats y Rius, 2006).

La condición estructural de este vínculo entre arte contemporáneo y territorio se consolidará desde mediados de la década de 1990. Con la victoria electoral del PP en 1996, una de las primeras medidas del nuevo gobierno sería el Programa de modernización del sector público empresarial del Estado, es decir, la privatización de empresas públicas como Telefónica, Endesa, Aceralia, Argentaria, Tabacalera, Repsol y Gas Natural. Precisamente serán los sectores de telecomunicaciones y energía, junto a los ya posicionados durante el gobierno socialista de la banca y la construcción, los más beneficiados en este periodo, especialmente por su irrupción en los mercados de América Latina. La pinza entre la construcción y la banca y el inicio de un periodo de crecimiento económico basado en la revalorización del territorio se dará mediante una reforma legal crucial, la Ley de Régimen del suelo y valoraciones de España de 1998 (Ley 6/1998, aprobada el 13 de abril de 1998), que significó de facto la disponibilidad de cualquier terreno —que no estuviera expresamente protegido— para la expansión urbana. Esta ley, conocida como la ley del todo urbanizable, apuntaba en su exposición de motivos que su objetivo era «facilitar el aumento de la oferta de suelo, haciendo posible que todo el suelo que todavía no ha sido incorporado al proceso urbano, en el que no concurren razones para su preservación, pueda considerarse susceptible de ser urbanizado» (Exposición de motivos de la Ley 6/1998). El énfasis puesto en la construcción de infraestructura, el ordenamiento del territorio y la disponibilidad de suelo

con la ley de 1998 hizo que empresas españolas del sector de la construcción, como ACS (que se convertiría en la tercera constructora del mundo para 2009), Acciona, Grupo Ferrovial y Fomento de Construcciones y Contratas se ubicaran entre las veinte constructoras con mayor volumen de negocio para ese mismo año. A estas habría que añadir además OHL y Sacyr Vallehermoso, empresas menores a nivel global pero de gran calado en España y América latina (López y Rodríguez, 2012: 331 n. 23).

En estas nuevas condiciones, la política de edificación de infraestructura cultural que había impulsado el gobierno socialista desde los años ochenta cobra una nueva dimensión por su reforzada función en la revalorización del suelo: los centros y museos de arte contemporáneo se presentarán asociados a discursos de expansión económica, atracción turística y desarrollo urbano. Son, así, infraestructuras que consolidan y revalorizan el lugar en el que se emplazan. Tal y como se indicaba en un artículo sobre turismo y patrimonio histórico y cultural publicado en 1995, los museos y centros culturales eran uno de los elementos que podían contribuir a configurar las ciudades en «verdaderos productos» (competitivos en el contexto económico de las ciudades dominado por la terciarización), gracias a ello estas podrían desempeñar un papel como estructuras receptoras (Vera y Dávila, 161). Como señalan Isidro López y Emmanuel Rodríguez en una reflexión más amplia acerca del vínculo entre infraestructura, territorio y valor económico:

«Efectivamente, el ciclo de la construcción en España ha venido fabricando su ventaja comparativa, a nivel internacional, en los sectores intensivos en territorio —el inmobiliario y el turístico— gracias a la función de la inversión pública en infraestructuras [...] la construcción de infraestructuras toma una segunda función como fuerza motriz de lo que podemos denominar valorización del territorio, es decir, de la formación de las redes territoriales necesarias para la incorporación de una determinada parcela al proceso de la formación de precios del suelo inmobiliario». (López y Rodríguez, 193)

En esta lógica de integración y revalorización del territorio es en la que hay que entender el desarrollo de la extensa red de autovías, aeropuertos y red de trenes de alta velocidad, hoy la más extensa de Europa. Esas redes no solo están destinadas a la movilidad de personas y mercancías sino a la integración del territorio nacional y autonómico. En ese entramado es donde hay que preguntarse por la proliferación y la función de la infraestructura para el arte contemporáneo. ¿Cuál es su cometido en la producción de plusvalía? ¿Cómo genera valor esa infraestructura: por la producción de obras, por la formación de artistas, por las ventas del mercado?

En el caso español, la apuesta de las administraciones públicas no ha sido ni por la producción ni por la venta, pues las condiciones materiales fijadas por sus políticas culturales y de inversión han estado ligadas fundamentalmente a la creación de infraestructura que está destinada a la exhibición (empezando por la exhibición de la propia infraestructura). La articulación territorial que ponen en marcha los centros no es un efecto colateral de este prurito exhibitivo sino la implicación crucial de dichas políticas. Sin duda, es paradigmático el caso del Museo Guggenheim de Bilbao, inaugurado en 1997, donde la muestra de arte

contemporáneo será la coartada para conjugar la revalorización territorial con la especulación inmobiliaria y la conformación de un destino turístico internacional. Al amparo de ese caso —reiterada y metonímicamente citado como ejemplo exitoso de rescate urbano por medio del arte— es quizá como caben ser vistas las desproporcionadas inauguraciones de centros de arte en España hasta la fecha, abanderando distintas estrategias de reterritorialización y revalorización del espacio urbano. Con todo, las críticas al modelo Guggenheim tampoco se hicieron esperar, y en la actualidad se puede encontrar un número creciente de estudios que señalan los daños colaterales de tan exitosa maniobra: por ejemplo los trabajadores que han visto crecer «la precarización del empleo y de la relación salarial lo cual ha institucionalizado la inseguridad y la vulnerabilidad aumentando el riesgo de exclusión para amplios segmentos de la población» (Rodríguez, 2002: 74).

Patricia Mayayo ha hecho notar que el período de mayor proliferación de nuevos museos de arte contemporáneo (entre los años 2000 y 2007) es un momento en el que ese modelo de museo ya se estaba revelando como obsoleto pero que coincidía con el cénit de la burbuja inmobiliaria. Coincidimos con Mayayo al señalar que un análisis del papel de los centros de arte en el entramado financiero-inmobiliario podría contribuir a explicar este fenómeno (Mayayo, 2013: 92). ¿Qué empresas o entidades han participado en las distintas fases de proyectación, construcción, rehabilitación, acondicionamiento y mantenimiento de los museos de arte contemporáneo?¹¹ ¿Cómo se relacionan con aquellas que participan, han participado o tienen previsto participar en otros proyectos cercanos, tengan estos que ver con la cultura o no? ¿Qué relación guardan todos estos agentes entre sí y con el sector financiero o con los grupos políticos? En definitiva, más allá de los arquitectos estrella, los directores estrella de museo, los comerciantes, los artistas selectos, los precarizados trabajadores y demás agentes más visibles y evidentes del mundo del arte contemporáneo, ¿quiénes se benefician del surgimiento de este tipo de centros? ¿En qué consiste el beneficio si este parece existir incluso cuando se construye un centro que puede quedar inacabado o vacío durante años?

En el estudio elaborado por ARTImetría acerca del impacto de varios museos de arte contemporáneo a nivel urbano se señalaban las dificultades que entraña determinar si los cambios experimentados por una zona urbana son imputables estrictamente al nuevo museo cuando este forma parte de un proyecto de regeneración urbana compuesto por muchos

11 Por ejemplo, según nos han indicado sus respectivos responsables en las respuestas a una de las preguntas de nuestro cuestionario («¿cuál fue la empresa que reformó/construyó el centro?»): Exisa se ocupó de la adaptación del edificio del Centro José Guerrero; FCC participó en las obras de reforma del Museu d'Art Contemporani d'Eivissa; Ginés Navarro y COMSA intervinieron en la construcción del MACBA; de las obras del MARCO se ocupó NECSO Entrecanales Cubiertas, S. A. (Grupo Acciona), una compañía resultante de la fusión de otras dos constructoras españolas en 1997; la constructora Ortiz fue la responsable del CA2M; UTE DACARS estuvo implicada en las obras del MNCARS y VVO se ocupó de la obra del CAAM. En el caso de los demás centros que respondieron al cuestionario se nos indicó que o bien no se disponía de esa información de forma concreta (o se mencionaba la participación de «varias empresas» sin especificar cuáles), o bien se proporcionó información relativa exclusivamente a los arquitectos que habían diseñado el proyecto.

más elementos además del propio museo¹². Este sería el caso, por ejemplo, del IVAM o del MACBA (Asociación de artistas visuales de Cataluña, 2006: 165). Pero, ¿quién depende de qué? Quizá sería conveniente preguntarse si actualmente algún museo o centro de arte contemporáneo ha podido desarrollarse y sobrevivir de espaldas a una planificación (urbanística, infraestructural, económica) que no fuera más allá de lo estrictamente artístico. Y también cabe preguntarse hasta qué punto un plan urbanístico que incluye un centro de arte tiene realmente en cuenta lo que esto implica más allá de la infraestructura. Solo se pueden comprender las continuas inauguraciones de centros sin proyecto programático, sin concurso para su dirección (a veces, directamente, sin director/a), sin colección, sin programa pedagógico, sin una estrategia de vinculación con la comunidad, si se parte de una perspectiva según la cual la infraestructura y su supuesta función revitalizadora tienen prioridad sobre cualquier otro cometido.

Contrasta con esta idea de los museos como regeneradores y revalorizadores urbanos, polos de atracción para el turismo y motores económicos, el hecho de que en el Marco Estratégico Nacional de Referencia (MENR) para el periodo 2007-2013¹³ la cultura no se mencionaba en ningún caso como uno de los 10 factores que España podía aportar a la competitividad europea. Esto era señalado y sorprendía mucho al autor del estudio sobre la cultura y los Fondos Estructurales en España publicado en 2012. El autor apuntaba como una de las debilidades de la inversión de Fondos Estructurales en España en materia cultural que una gran parte de las inversiones se hubiera gastado en infraestructura, por el contrario se habían dedicado comparativamente pocos fondos a proyectos que buscaran conectar las infraestructuras con la sociedad. Entre otras cuestiones también se señalaba que la burbuja inmobiliaria había llevado a construir centros que nunca se abrirían porque no se habían considerado sus gastos de funcionamiento ni se había analizado el impacto cultural de los mismos en el tejido cultural existente (Pascual, 2012: 7, 24). Es cierto que en la planificación española relacionada con los fondos europeos y el periodo 2007-2013 la cultura aparecía —o se intuía que se la consideraba aunque no se mencionara de forma explícita— en otros documentos y en otras partes del citado MENR (Pascual, 2012: 8); con todo, ¿cómo se han de interpretar las intenciones, los objetivos y el modo en que entiende y quiere emplear la cultura una planificación donde apenas se habla de ella pero que, al llevarse a cabo, da como resultado una importante inversión en infraestructuras (aparentemente) relacionadas con la cultura?

En la actual situación de recortes y ajustes presupuestarios de las administraciones públicas, que frustra abiertamente la inercia de la política cultural entendida como cuantiosa inversión en equipamiento, desde algunos ámbitos se enarbola la idea de que ha pasado la

12 Nótese que la mayoría de las publicaciones emplean el término *regeneración urbana* si bien es cierto que frecuentemente sus responsables hacen referencia primordialmente al papel económico que juega esta regeneración propiciada por los museos. Citemos, tan solo a modo de ejemplo, el libro de M^a Ángeles Layuno o el número que la revista *mus-A* dedicó al tema «El Museo y su Edificio. Arquitectura, proyectos y regeneración urbana» que incluía artículos de un buen número de autores (Layuno, 2003; VV.AA., 2004).

13 El MENR es el principal documento en la planificación de los Fondos Estructurales.

hora de los contenedores y es el momento de los contenidos. Así, por poner un ejemplo, el efímero (diciembre 2011-mayo 2013) Delegado del área de gobierno de las artes del ayuntamiento de Madrid, Fernando Villalonga, presentaba el documento *Hacia el Plan estratégico de cultura del ayuntamiento de Madrid* (PECAM, 2012) el 27 de julio de 2012 en el que se señalaba la imposibilidad de seguir como hasta entonces:

«Es el momento de dar por concluida la etapa de construcción de infraestructuras. Ahora toca usar el dinero público de un modo diferente, identificando los proyectos que tengan potencial para contribuir al desarrollo del capital cultural de Madrid, favoreciendo su circulación y haciendo florecer la vida artística y económica de la ciudad. Debemos dar prioridad a aquellas propuestas que tengan como objetivo esencial el crecimiento del tejido creativo, la mejora de calidad de la oferta, la regeneración urbana y el empleo». (PECAM, 2012: 13)

Esto daba a entender que todo lo que se había construido previamente podía sencillamente ponerse a funcionar de un modo distinto. Sin embargo, no se transforma por decreto la función de una infraestructura que fue diseñada desentendiéndose de generar sociabilidad o, para ser más preciso, que fue diseñada para generar sociabilidad a través de la producción de plusvalía inmobiliaria y atracción de turismo cultural. No quiere decirse con esto que no puedan ponerse a operar de un modo imprevisto los centros y museos, pero para eso habría que llevar a cabo un ejercicio de revisión de por qué se han definido como lo han hecho y replantearlos drásticamente. Es evidente que el modo como se ha venido desarrollando el equipamiento cultural difícilmente ha producido ciudadanía o agencia política. ¿Producirá ahora creatividad y capital social de la noche a la mañana?

La ciudadanía como escombros

La exigencia de producir capital cultural y generar cuencas sociales de creatividad que sean capitalizables en el sector económicamente terciarizado del consumo cultural y el turismo se ha inscrito de modo indeleble en el horizonte de las decisiones culturales de las distintas administraciones. Sin embargo, se trata de ideas que se ponen sobre la mesa recientemente. Jesús Carrillo señalaba que fueron centros como LABoral. Centro de arte y creación industrial de Gijón (2007) y los proyectos de Tabakalera. Centro internacional de cultura contemporánea de San Sebastián (2005-2012) y Matadero de Madrid (2006-2011) los que comenzaron a enarbolar dicho vocabulario (Carrillo, 2008: 286). Según Carrillo, parece que las cosas comenzaron a cambiar en torno a 2007. El discurso respecto a los centros de arte comenzó a hacer referencia —y los espacios a articularse en torno— a las ideas de creación y producción, lo que este autor denomina en su texto «las nuevas fábricas de la cultura». En él se subrayaba el alineamiento de las nuevas instituciones con el discurso europeo: no se trataba del desarrollo de un criterio propio o razonado localmente sino de una subscripción más o menos irreflexiva de ese discurso. Al respecto escribe:

«Remitámonos a los textos programáticos de estos nuevos centros, accesibles a través de múltiples notas de prensa y sus sobreabundantes páginas web. En los mismos se comprueba la proliferación de las nociones producción y creación, tomadas como términos equivalentes y asociadas a los adjetivos cultural y contemporánea; notándose un desplazamiento de la anteriormente omnipresente y auto-legitimada noción de arte». (Carrillo, 2008: 176)

No es este el lugar para profundizar en la cuestión de si se ha dado en la práctica y cómo un desplazamiento en los modos de funcionar de estos centros en relación con los de arte. De una parte, parece claro que han ensanchado su radio más allá del (por otra parte extenso campo del) arte contemporáneo para incluir manifestaciones como el diseño, la música, el grafiti, el skateboard o la moda. Precisamente Beirak señalaba que el ensanchamiento de la noción de cultura iniciado en los ochenta buscaba, entre otras cosas, la inclusión de manifestaciones como las mencionadas que eran susceptibles de ser rentabilizadas económicamente. Esta autora señalaba la celebración en noviembre de 2007 del congreso Institucionalización de la Cultura y Gestión Cultural. Una reflexión sobre el creciente papel de la cultura en la vida social y política organizado por el Ministerio de Cultura como un momento significativo en la sanción de la cultura concebida como sector industrial (Beirak, 2012: 251-252). El cambio en la función otorgada a la cultura, al menos en lo conceptual parece, pues, mínimo en caso de existir. En realidad, la cuestión de fondo es si esto ha dado pie a algo más que nueva infraestructura cultural: parece que no, como indica la continua construcción e inauguración de espacios como La Caja Blanca. Espacio de Creación y Arte Joven (Málaga, 2008)¹⁴, el Espacio Andaluz de Creación Contemporánea (Córdoba 2008), Espacio de Creación Contemporáneo (Cádiz, 2012), Convent Espai d'Art (Vila-real, 2013), Centro de Arte Contemporáneo (Vélez-Málaga, 2013), por citar algunos. Todos ellos son fundamentalmente construcciones (algunas califales como la de Córdoba) sin una función clara, sin programa de actuación, sin colección y en algunos casos sin dirección, pero todas con una inversión significativa en su construcción.

No solo parece que no se ha producido un desplazamiento en la concepción del arte o la cultura como fundamentalmente algo carente de infraestructura sino que sigue eludiéndose una pregunta de fondo fundamental y que la verticalidad con la que se han ejercido por lo general las políticas culturales de las distintas administraciones ha soslayado. Jorge Luis Marzo lo ha resumido acertadamente al reflexionar sobre la ciudadanía como motor discursivo de la política artística en España:

«Se han fundado decenas de museos, se han abierto las venas de decenas de centros históricos para acogerlos, se han atraído centenares de miles de turistas, se ha constituido, en definitiva, toda una industria de servicios a partir de esos museos. ¿Son los españoles mejores ciudadanos por todo ello?» (Marzo, 2009: 6).

¹⁴ Cuya página web se pregunta qué es este espacio y responde sin ambages que *un edificio*: «¿Qué es la caja blanca? Edificio original e innovador y único en Andalucía que responde a la idea de los nuevos centros abiertos y multidisciplinarios Europeos.» (Área de Juventud del Ayuntamiento de Málaga).

Su respuesta, que subscribimos, es que no, que esas infraestructuras no tenían como finalidad construir ciudadanía y que, de hecho, no podían construirla cuando su destinatario no podía ser un sujeto politizado o un agente de acción social participativa. Para Marzo, en el mejor de los casos:

«No se trata de una ciudadanía participante y generadora de política, sino una ciudadanía basada en el bienestar y en la liberalidad, pero despolitizada. Ello se ha traducido en un fenomenal negocio. La industria cultural ha devenido un factor fundamental en la transformación de los imaginarios y las representaciones sociales, pero no en la quimérica creación de ciudadanía, que finalmente se ha convertido en un mero consumidor cultural». (Marzo, 2009: 6).

Hay que sumar al fenomenal negocio al que hace referencia —y este sería el desplazamiento paralítico que quisiéramos hacer respecto a cómo problematizar la configuración del mapa autonómico de las artes contemporáneas— su concepción como infraestructura y su articulación de la geografía económica de las distintas ciudades en las que se inscriben. Esta geografía no puede ser disociada del resto de infraestructura destinada a la movilidad y atracción de bienes y servicios.

El que los centros de arte contemporáneo hayan requerido demoler y soterrar una concepción de la ciudadanía activa y participativa es una de las exigencias de la reductiva ecuación arte como equipamiento. Esto tiene toda una serie de presupuestos de suma importancia y que hay que confrontar. Por una parte, una idea que hemos señalado previamente: el arte es algo a exhibir que requiere prioritariamente de un lugar que lo acoja, lo que conlleva eclipsar otros modos de hacer y activar socialmente la práctica artística. Los centros de arte aparecen sistemáticamente desligados de su entorno, de las facultades de bellas artes, de las escuelas de artes y oficios, de las redes de producción y consumo culturales locales, de entramados críticos independientes que los problematizan y los someten a escrutinio. Por lo general, y salvo contadas excepciones, los centros son lugares espectaculares de muestras destinadas a un consumo pasajero y prioritariamente turístico y cuyo éxito se mide en términos de visibilidad mediática. Esto explica la circulación de tantas exposiciones obscuramente intrascendentes para las singularidades sociales, históricas y políticas del lugar en el que se muestran.

Hay también un segundo presupuesto también definitorio y característico del Estado de las autonomías: la equiparación entre arte y arte oficial. Hay aquí que preguntarse qué papel han jugado los centros de arte en este proceso. El modo de intervención de las distintas administraciones en la escena artística es el establecimiento de la descorazonadora reducción del arte al arte sancionado. El arte contemporáneo es el becado, premiado, promovido, comisariado, expuesto y catalogado de modo apabullantemente mayoritario por las instituciones públicas. Hasta la venta de arte en el sector privado está paradójicamente auspiciada y subvencionada por el sector público: la feria de arte más importante del país es ARCO, que tiene lugar en IFEMA, el recinto cuyos propietarios mayoritarios son el Ayuntamiento y la Comunidad de Madrid, que la han mantenido abierta a pesar de haber sido durante

años crónicamente deficitaria¹⁵. ARCO nunca ha logrado su objetivo de incentivar el coleccionismo privado, y su éxito ha sido precisamente el debido a su condición espectacular y su mayúscula presencia mediática: el número histórico de asistentes a la feria habla más de un gran acontecimiento que de una feria comercial de arte. Precisamente ese ha sido el efecto generalizado de las políticas culturales mediante la creación de infraestructura respecto al arte contemporáneo: convertirlo en una atracción espectacular.

Hay, sin embargo, en la idea ahora cada vez más extendida de la insostenibilidad del modelo arte como equipamiento mucho más que un resabio de certeza. El modelo es insostenible pero no solo para los centros de arte. Lo espeluznante es que ese es el modelo económico de la España democrática aunque, en realidad, hundiera ya sus raíces en el aperturismo tecnocrático del franquismo desde los años sesenta: turismo y desarrollo inmobiliario al que se unirá luego, fruto de la internacionalización, la banca y la construcción de infraestructura. Vayamos por partes. Primero señalemos en qué se refleja la insostenibilidad de los centros de arte en los últimos cinco años. Según Rius Ulldemolins y Rubio Aróstegui en *La modernización de la gestión pública de la cultura. Análisis comparado del caso de los equipamientos culturales de las comunidades autónomas de Cataluña y Madrid*:

«Los análisis tanto desde el campo académico (Colomer, 2011) como desde la propia administración pública (Ministerio de Cultura, 2010a) coinciden en destacar que el gasto de los equipamientos culturales no es asumible por parte de las administraciones públicas como consecuencia del cambio de las condiciones históricas, políticas y económicas que posibilitaron la creación de los equipamientos culturales. Así, llegan a la conclusión de que es necesario y urgente aumentar los ingresos propios y articular nuevas fórmulas de cooperación público-privada». (Rius y Rubio, 2012: 3)

Sin embargo, la urgencia no apunta solo a la cuestión de la financiación: los centros, que antes eran ideológicamente irrelevantes porque su financiamiento se suponía, parecen ser ahora ideológicamente inviables. En la medida en que los centros de arte participan directamente en la revalorización del territorio (no solo por su presencia sino por su producción simbólica y su repercusión mediática), se hace cada vez más evidente que ni las prácticas artísticas ni algunos proyectos concuerdan necesariamente con las expectativas de las distintas administraciones. De ahí que sea frecuente el argumento de la necesidad de otro modelo de gestión para destituir o cambiar el rumbo de un centro, lo que en realidad significa otro tipo de presencia mediática más acorde con el imaginario que permita revalorizar la ciudad (es decir, generar empleo, recapitalizar el área y atraer turismo). Esto es congruente con la idea misma de que el centro de arte nace fundamentalmente como infraestructura urbana y debe, por tanto, sumar a la producción de valor de la ciudad. Solo

15 Así calificada en 2003 por quien fuera presidente del comité ejecutivo de IFEMA entre 1978 y 1998, Adrián Piera. Declaraciones en la mesa redonda *El nacimiento de ARCO*, con Rosina Gómez Baeza y Adrián Piera, moderada por Alberto López Cuenca en el ciclo *La línea de sombra. Políticas institucionales e industrias culturales en el Estado español desde la Transición*, Museu d'Art Contemporani, Barcelona, 27 de octubre de 2003.

en los últimos cinco años se han acumulado los ceses, replanteamientos o las intervenciones arbitrarias en un número preocupante de centros:

- MUSAC, León: 2013, dimisión de Eva González Sancho;
- Centro de arte y naturaleza, Huesca: 2012, Teresa Luesma cesada alegándose un cambio de modelo de gestión;
- Espai zer01, Olot: 2012, cierre del espacio;
- Artium DA2, Salamanca: 2011, ajustes continuos de personal y se prescinde del director por necesidades de presupuesto;
- Centro cultural Montehermoso, Vitoria: 2011, Xabier Arakistain no es renovado;
- Centro José Guerrero, Granada: 2010, crisis e impasse durante meses por un conflicto con la Diputación de Granada;
- Sala Santa Mónica, Barcelona: 2008, dimisión de Ferrán Barenblit;
- Sala Rekalde, Bilbao: 2008, destitución de Pilar Mur.

En un panorama en el que los centros son infraestructura, cuando los fondos no alcanzan para su operación los contenidos dejan de ser tan irrelevantes y se pretende que la gestión del centro venga a remediar lo que su proyecto nunca había contemplado.

Decíamos más arriba que el modelo de los centros de arte era insostenible pero no solo en el ámbito artístico. Parecen ser estructuralmente insostenibles para gestar ciudadanía por el modo como se los ha entretejido en el entramado económico. Ya apuntábamos que la historia de la restauración de la democracia en España es también la historia de su inserción en los circuitos financieros internacionales y sus crisis sucesivas. Recordemos los hitos principales de esta historia en el caso patrio: el ajuste del periodo 1978-1984; la novatada de 1992-1994; la crisis global que comenzó en 2008. Por ahora llevamos un total de 14 años de debacle económica (y sumando) en un periodo de 35 años. Esos 14 años merecerían ser pensados un poco más seriamente pues no son circunstanciales. López y Rodríguez dedican un capítulo de su estudio a reflexionar sobre lo que podríamos llamar la subjetividad a crédito: el vínculo cada vez más estrecho entre endeudamiento, trabajo y ciudadanía (López y Rodríguez, 2010: 219-265). Nos parece relevante preguntarnos cómo la infraestructura artística apuntaló esa lógica en la que el arte se vino a convertir en una iniciativa inmobiliaria que nace endeudada y que lo que puede proveer es trabajo precarizado para sustentarla, por lo que hemos podido ver, con mano de obra para la cafetería, la seguridad, la limpieza y el mantenimiento, que es donde se va mayoritariamente el presupuesto de un centro. ¿En qué medida la infraestructura artística es dissociable de la financiarización de la economía que se ha producido en nuestro país en las últimas décadas, de su dependencia del sector inmobiliario y de la ciudadanía endeudada y delirante que se produjo a su estela?

Siguiendo a Tony Bennett, el arte no pierde nunca una conexión con lo social pero esta conexión tiene lugar de formas distintas cada vez, no se puede establecer una única teoría general acerca de la relación entre el arte, la cultura y la sociedad. La cultura actúa socialmente según formas discursivas e institucionalizadas que cambian a lo largo de la historia

(Bennett, 2001). Nunca hay dos casos exactamente idénticos por lo que sus singularidades hay que articularlas críticamente de modo distinto en cada situación. Pero parece que hay rasgos y elementos comunes a muchos de ellos a los que se les ha prestado una atención limitada. Quizá orbitando en torno a la cuestión de cómo han intervenido los centros de arte en el tejido urbano, siendo elementos determinantes en la construcción de la ciudad terciarizada, podamos dilucidar estrategias que permitan renegociar su condición de infraestructura en la constitución hegemónica del territorio y volver a introducir en el debate lo que este acercamiento ha dejado de lado. Señalar por qué creemos que sigue estando pendiente, y es aún necesario, llevar a cabo esta tarea ha sido la motivación en la escritura de este texto.

BIBLIOGRAFÍA

Cuestionarios diseñados por los autores y enviados a través de ADACE en el periodo de octubre de 2013 a febrero de 2014, completados y remitidos (en algunos casos junto con documentación adicional) por los responsables de los siguientes centros y museos de arte contemporáneo: CA2M, Centre d'Art la Panera, Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, Centro José Guerrero, CGAC, Fundació Antoni Tàpies, Fundación Botín, Fundación Museo Jorge Oteiza Fundazio Museoa, Koldo Mitxelena Kulturunea, MACBA, Matadero Madrid, MARCO, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y del Museu d'Art Contemporani d'Eivissa.

«La Asociación de Directores de Arte...», en El museo en futuro. Cruces y desvíos, Programa del Encuentro ADACE celebrado en Madrid del 6 al 8 de noviembre de 2013. Dirección: Ferrán Barenblit, Nuria Enguita Mayo y Yolanda Romero.

«¿Qué es [La Caja Blanca. Espacio de Creación y Arte Joven]?», web del Área de Juventud del Ayuntamiento de Málaga. En línea http://juventud.malaga.eu/portal/menu/seccion_0008/secciones/subSeccion_0005 [Última Consulta 17/01/2014].

La dimensión económica de las artes visuales en España, Barcelona, Asociación de Artistas Visuales de Cataluña-AAVC, 2006

Dossier publicado en la web de Artium en relación con la exposición Metamorfosis arquitectónica: nuevos usos culturales para viejos edificios, 2010. En línea <http://catalogo.artium.org/dossieres/4/metamorfosis-arquitectonica-nuevos-usos-culturales-para-viejos-edificios> [Última consulta 29/03/2014]

Blog de la iniciativa horizontes del arte en España. En línea <http://www.blogfundacionbancosantander.com/horizontes/> [Última consulta: 11/04/2014].

INE (Instituto Nacional de Estadística) (s/f): Encuesta de Población Activa, años 1992, 1994 y 1998. En línea http://www.ine.es/inebmenu/mnu_mercalab.htm [Última consulta: 17/01/2014].

Directorio de Arte Contemporáneo LÁPIZ 2013/2014, Lápiz. Revista Internacional de Arte, En línea http://www.revistalapiz.com/directorio_lapiz.html [Última Consulta: 12/04/2014].

Directorio de Museos y Colecciones de España, MECD (Ministerio de Educación, Cultura y Deporte), (s/f). En línea <http://www.mcu.es/museos/CE/DirectMuseos/Directorio.html> [Última consulta: 10/02/2014]

La dimensión económica de la cultura. Hacia un nuevo modelo de gestión del patrimonio e infraestructuras culturales públicas, Madrid, Ministerio de Cultura, 2010.

Catálogo y evolución de la red de carreteras, Ministerio de Fomento, (s/f). En línea http://www.fomento.es/MFOM/LANG_CASTELLANO/DIRECCIONES_GENERALES/CARRETERAS/CATYEVO_RED_CARRETERAS/ [Última consulta: 20/04/2014].

Plan estratégico de cultura del ayuntamiento de Madrid, 2012-2015. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2012. En línea http://www.madrid.es/UnidadWeb/Contenidos/EspecialInformativo/TemaCulturaYOcio/Cultura/PECAM/HaciaPECAM/Ficheros/Pdf_completo_20812ok.pdf [Última consulta: 09/01/2014].

La política cultural en España. Madrid: Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos, 2004.

AIT, ISAAC: «Modernización y política artística: el Centro Nacional de Exposiciones entre 1983 y 1989», Anales de Historia del Arte nº 17, 2007, pp. 223-245.

BEIRAK ULANOSKY, JAZMÍN: «Política cultural y arte contemporáneo. El Centro Nacional de Exposiciones (1983-1989)» en ALBARRÁN, JUAN [ed.], *Arte y transición*, Madrid, Brumaria, 2012, pp. 249-271.

BENNETT, TONY: «Acting on the Social. Art, Culture and Government» en MEREDYTH, DENISE y MINSON, JEFFREY [eds.], *Citizenship and Cultural Policy*, Lxondres, Thousand Oaks, Nueva Delhi, SAGE Publications, 2001, pp. 18-33.

BESSET, MAURICE: «Obras, espacios, miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo», *AV. Arquitectura y Vivienda* (monográfico dedicado a museos de vanguardia), nº 39, 1993, pp. 72-77.

BRADLEY, KIM: «The Great Socialist Experiment», *Art in America*, febrero, 1996, pp. 72-77. Traducción española publicada como «El gran experimento socialista», *Brumaria*, nº 2, 2003, pp. 249-267.

BOLAÑOS, MARÍA: *Historia de los museos en España*, Gijón, Trea (2ª edición revisada y ampliada), 2008.

CABANILLAS, PÍO: Intervención recogida en el *Diario de Sesiones del Congreso de los Diputados* (Comisión Cultura) 62, 9 mayo 1978. Citado por QUAGGIO, GIULIA, *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España. 1976-1986*, Madrid, Akal, 2014, pp. 126.

CARRILLO, JESÚS: «Las nuevas fábricas de la cultura: los lugares de la creación y la producción en la España contemporánea» en LÓPEZ CUENCA, ALBERTO y RAMÍREZ PEDRAJO, EDUARDO [eds.], *Propiedad intelectual, nuevas tecnologías y libre acceso a la cultura*, México, UDLAP/Centro Cultural de España, 2008, pp. 281-305.

COLOMER, JORDI: *Oportunitats de la cooperació públic-privada en la gestió de la cultura*, Barcelona, IESE Business School, 2011.

DE LA VILLA, ROCÍO: *Guía del usuario del arte actual*, Madrid, Tecnos, 1998.

DE LA VILLA, ROCÍO: *Guía del arte hoy*, Madrid, Tecnos/Alianza (2ª edición de la Guía del usuario del arte actual, 1998), 2003.

GRAGERA DE LEÓN, FLOR: «Museos de arte contemporáneo del futuro», *El País*, 10 noviembre 2013. En línea http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/10/actualidad/1384106021_219516.html [Última consulta: 31/03/2014].

HERMOSO, BORJA: «Los misterios del Pompidou de Málaga», *El País*, 1 diciembre 2013. En línea http://cultura.elpais.com/cultura/2013/11/29/actualidad/1385726561_881892.html [Última consulta: 11/04/2014].

HOLO, SELMA R.: *Más allá del Prado: museos e identidad en la España democrática*, Madrid, Akal, 2002 (publicado en inglés en 1999).

JÁUREGUI, FERNANDO: «Felipe González llama a los intelectuales y artistas a “un compromiso con la sociedad”», *El País*, 29 de septiembre 1982. En línea http://elpais.com/diario/1982/09/29/espana/402102003_850215.html [Última consulta: 17/01/2014].

JIMÉNEZ-BLANCO, MARÍA DOLORES: *El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto*, Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo, 2013.

LAYUNO ROSAS, Mª ÁNGELES: *Museos de arte contemporáneo en España. Del “palacio de las artes” a la arquitectura como arte*, Gijón, Trea, 2003.

LÓPEZ, ISIDRO Y EMMANUEL RODRÍGUEZ: *Fin de ciclo. Financiarización, territorio y sociedad de propietarios en la larga onda del capitalismo hispano*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2010.

LORENTE, JESÚS PEDRO: «Los nuevos museos de arte moderno y contemporáneo durante el franquismo», *Artigrama* nº 13, 1998, pp. 305-306.

MARTÍN MARTÍN, FERNANDO: «Panorama de Iso centros de arte contemporáneo en España: proyectos y realidades», en LORENTE, JESÚS PEDRO y ALMAZÁN, DAVID [eds.], *Museología crítica y arte contemporáneo*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 293-315.

MARZO, JORGE LUIS: «El concepto de ciudadanía como motor de la política artística española», 2009. En línea <http://www.soymenos.net/ciudadania.pdf> [Última consulta: 09/01/2014].

MARZO, JORGE LUIS y BADIA, TERE: «Las políticas culturales en España (1985-2005)», 2006. En línea http://www.soymenos.net/politica_espanya.pdf [Última consulta: 09/01/2014].

MAYAYO, PATRICIA: «Desencuadros: los años ochenta fuera de campo», Carta, nº 4, primavera-verano, 2013, pp. 91-93.

OLIVARES, ROSA: Museos y centros de arte contemporáneo en España, Madrid, Exit, 2011.

PASCUAL, JORDI: Culture and the Structural Funds in Spain, European Network on Culture-EENC Paper, junio 2012. En línea <http://ec.europa.eu/culture/our-policy-development/documents/report-structural-funds-spain.pdf> [Última consulta: 13/04/2014].

QUAGGIO, GIULIA: La cultura en transición Reconciliación y política cultural en España. 1976-1986, Madrid, Akal, 2014.

RAMÍREZ, JUAN ANTONIO [ed.]: El sistema del arte en España, Madrid, Cátedra, 2010.

RIBALTA, JORGE [ed.]: Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

RIUS ULLDEMOLINS, JOAQUIM y RUBIO AROSTEGUI, JUAN ARTURO: «La modernización de la gestión pública de la cultura. Análisis comparado del caso de los equipamientos culturales de las comunidades autónomas de Cataluña y Madrid», Gestión y análisis de políticas públicas, nº 8, julio-diciembre 2012, pp. 11-34.

RODRÍGUEZ MORATÓ, ARTURO [ed.]: La sociedad de la cultura, Barcelona, Ariel, 2007.

RODRÍGUEZ, ARANTXA: «Reinventar la ciudad: milagros y espejismos de la revitalización urbana en Bilbao», Lan Harremanak. Revista de Relaciones Laborales nº 6, 2002, pp. 69-108.

RUBIO AROSTEGUI, JUAN ARTURO: La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996, Gijón, Ediciones Trea, 2003.

SÁNCHEZ FERLOSIO, RAFAEL: «La cultura, ese invento del Gobierno», El País, 22 noviembre 1984. En línea http://elpais.com/diario/1984/11/22/opinion/469926007_850215.html [Última consulta: 12/04/2014].

SÁNCHEZ LUQUE, MARÍA: «Los museos estatales ante la descentralización», Portal iberoamericano de gestión cultural, 2011. En línea http://www.gestioncultural.org/ficheros/1_1304589739_MSanchez.pdf [Última consulta: 17/01/2014]

SUBIRATS, EDUARDO: España. Miradas fin de siglo, Madrid, Akal, 1995.

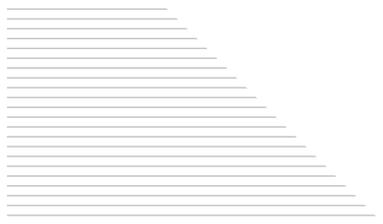
SUBIRATS, JOAN y RIUS, JOAQUIM: Del chino al Raval. Cultura y transformación social en la Barcelona central, Barcelona, CCCB, 2006.

VERA REBOLLO, J. FERNANDO y DÁVILA LINARES, J. MANUEL: «Turismo y patrimonio histórico y cultural», Estudios Turísticos, nº 126, 1995, pp. 161-177.

VV.AA.: Mus-A. Revista de las instituciones del Patrimonio Histórico de Andalucía, nº 4, dedicado a «El Museo y su Edificio. Arquitectura, proyectos y regeneración urbana», 2004. En línea http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/museos/media/docs/PORTAL_musa_n4_1.pdf [Última consulta: 13/04/2014].

ZALLO, RAMÓN: Análisis comparativo y tendencias de las políticas culturales en España, Cataluña y País Vasco, Madrid, Fundación Alternativas, 2012.

Artistas en la cuneta. ¿Dónde fueron las promesas?



Daniel García Andújar

En *Power 100*, lista de las 100 personas más poderosas o influyentes del mundo del arte contemporáneo que publica anualmente la revista londinense *ArtReview*, destacan galeristas, marchantes, *curators*, coleccionistas y ricos de todo tipo, directores de grandes instituciones y en última instancia, y escasamente, artistas. A pesar de esta y otras enumeraciones similares, el artista —parecería lógico pensar— es el muro de carga sobre el que se debe impulsar el sistema del arte actual: se relaciona directamente con todos los agentes del mismo y produce las obras que son interpretadas, mediatizadas, exhibidas o comercializadas por otros profesionales. Sin embargo, la realidad en la que se asienta su práctica refleja su debilidad en la distribución de fuerzas del *Sistema*. Estos listados revelan cómo la propia sinergia postcapitalista ha cambiado totalmente el contexto y los escenarios de la cultura. La pujanza financiera de los países del Golfo Pérsico, Kazajistán, Rusia o China ha reconvertido en franquicia y trata de clonar la tradicional hegemonía de Occidente —París, Roma, Londres, Berlín, Nueva York— con la ayuda de proyectistas de notable influencia en el medio como Nouvel, Ando, Foster, Gehry, Pei, Hadid, etc., que paradójicamente no aparecen en la relación de *ArtReview*. No es de extrañar, visto lo visto, que quien aparece en primera posición sea la jequesa catari Al Mayassa bint Hamad bin Khalifa Al-Thani, una treintañera que a su corta edad cuenta con el mayor presupuesto anual conocido para comprar arte —770 millones de euros—, construir museos y patrocinar u organizar exposiciones. Preside la Autoridad Museística de Catar y es la hermana del actual jeque, Tamin bin Hamad Al-Thani. Entre los treinta primeros puestos apenas aparecen cuatro artistas; el primero, en el noveno puesto, es Ai Weiwei, ¿qué decir? Es cierto que esta es solo una lista subjetiva, marcadamente anglosajona, sesgada, banal y con el crédito que por tanto merece. Pero, también es cierto que dentro y fuera de ella la realidad sitúa al artista en un teatro donde su papel e influencia queda relegado al último escalafón de la jerarquía establecida, dando a entender que esto del arte no es cosa de los artistas.

Y todo esto en un momento en el que algunos, muchos de los que aparecen en *Power 10*, llaman de *crisis*, en realidad una verdadera excusa para un ajuste ideológico en profundidad y —a estas alturas todos hemos caído en la cuenta— una estafa. Bajo el prisma del Mercado, y de forma global, el mundo del arte no vive estos ciclos en términos absolutos de crisis. Cuando existe una *ralentización del crecimiento económico y una persistente incertidumbre en la economía global*, dicha incertidumbre se traduce en una apuesta por *valores seguros*, es decir, por artistas de renombre. *Inversiones conservadoras* que parecen diferir de movimientos de pura especulación y cierto riesgo cuando el mercado ha dado síntomas de *alegría financiera*. Las ventas de obras de medio y bajo precio están resistiendo peor esta situación que las operaciones con *piezas del segmento superior del mercado*, señalan los analistas, por lo que el movimiento de obras, de capital y el cambio de manos permanece más o menos constante. Pero en el contexto español poco importan todas estas listas, determinados análisis o el mismísimo mercado del arte: ningún español aparece en ellas, ni es fruto u objetivo de analistas; el mercado español del arte es una mera falacia. Disponer de datos contrastables que corroboren esta última afirmación es algo tremendamente complicado por la especificidad propia del negocio de compra-venta de arte y su opacidad, hay que fiarse del boca a boca y la propia experiencia. Aun así, algunos estudios señalan que el 97% del valor de las obras de arte españolas subastadas se mueve en el extranjero, representando el mercado español apenas un 0,6% del mercado global del arte. Según Artprice.com los «ingresos por arte contemporáneo en España han caído hasta un 62% y más del 70% de las obras contemporáneas subastadas en 2012 en el mercado español no encontraron comprador», y esto, seguramente, no es solo consecuencia del 21% de IVA (El Gobierno, el 24 de enero de 2014, volvió a rebajar del 21 al 10% el IVA en *las entregas de objetos de arte* sin que el mercado evolucione).

El contexto español es extremadamente específico, singular, prematuro y con exigua capacidad de influencia. Puede que sea el lógico resultado de una política cultural de escasa tradición que ha priorizado el escaparate, las cuestiones de visibilidad inmediata, rehuyendo de la articulación de un tejido creativo y la consolidación de infraestructuras culturales que permitan un mayor grado de emancipación de la ciudadanía. El arte —la cultura en general— se ha entendido como un mero recurso retórico, un simple elemento de utilización política, un capricho de nuevo rico, algo asimilado como prescindible al *interés general* y, en consecuencia, absolutamente innecesario, algo donde meter la tijera a fondo sin demasiada consideración. El Estado —por tanto las estructuras de su Administración— asume que la práctica artística ha de ser discontinua, flexible, temporal, precaria y transitoria, lo que lo convierte en partícipe de los niveles de explotación y precarización existentes en el mundo de la cultura. Lo que choca en esta situación de precariedad endémica del colectivo de artistas, es que en estos momentos se le esté exigiendo tenazmente que financie y provea de contenido a una maquinaria que resopla agónica y sin recursos.

Pese a que nuestro entramado institucional, en la mayoría de los casos, apenas ha cumplido su mayoría de edad —IVAM abre en 1989, MNCARS en 1992, MACBA en 1995, ARTIUM en 2002—, manifiesta ya algunos tics poco deseables. Algunos museos no entienden los procesos que en él ocurren, tampoco su relación con las distintas esferas de lo social, han ignorado totalmente años de actividad continuada y de discurso crítico hacia la institución. En consecuencia, esta ha sido absorbida por el sistema de producción de servicios, constituyendo una parte activa del proceso de *turistificación* del contexto urbano y participando en la compleja readaptación de las infraestructuras de la nueva ciudad. Substancialmente, lo que hacen muchos museos es ceder, sin oponer resistencia alguna, a las fantasmagóricas muestras de presión política, vinculando las repercusiones del museo con el *marketing* y el turismo de la ciudad, preocupándose de forma excesiva por el aumento irracional de la cifra de visitantes y por la captación de atractivos fondos privados. Estas *misiones* políticamente adoctrinadoras del museo (que van de la mano de ciertas exigencias corporativas) no tienen nada que ver —como se suele afirmar a menudo— con las necesidades financieras para el mantenimiento del museo. Se trata únicamente de situar a la institución museográfica en un escenario de prestigio para los negocios y para la política; eclipsando prácticas que generan y articulan redes cuyas acciones y efectos van mucho más allá de los muros de la institución e impidiendo articular políticas culturales netamente transversales que incluyan desde la producción cultural estable e institucional hasta las prácticas más heterogéneas y eclécticas, el dialogo con otros espacios inmediatos y la comunicación con el exterior. Si lo entendemos así, el artista es un tipo de extraterrestre, un elemento perturbador que debe ser sedado para que encaje en la retórica del museo. Se renuncia de esta forma a los retos principales con los que se enfrenta hoy la institución artística: la de estar muy atenta a las transformaciones de los modos de creación y sus mecanismos de diseminación; y atender, sobre todo, a artistas, colectivos, obras, proyectos y corrientes de pensamiento que tratan de interpretar las prácticas artísticas y la producción de conocimiento en el marco de una relación social y política con el contexto en el que se desarrolla.

Los recortes llevan ya unos años haciendo estragos en el mundo de la cultura pero, como siempre, no afectan a todos por igual. Aunque intelectuales y artistas tendemos a afirmar que la cultura siempre ha vivido en estado de crisis, la realidad es que las crisis, como todo en la vida, va por barrios, familias, estratos sociales y castas... Cuando cierran las puertas de una institución artística; cuando un centro alarga o elimina actividades; cuando una institución decide no seguir pagando su salario a los artistas; cuando se eliminan las publicaciones o estudios sobre su trabajo; cuando desaparecen líneas de investigación o de producción; cuando se tira de colección propia, se sacan los fondos de armario, o se le da brillo y esplendor a colecciones de bancos o coleccionistas privados; cuando se intercambian fondos con centros cercanos sin más costes que los del transporte y el montaje y se deja el resto de exposiciones para otro año; cuando se crean redes de colaboración entre directores, *curators* o edificios y no de ideas, investigación o producción; cuando una empresa no invierte en patrimonio artístico porque no encuentra incentivos fiscales; cuando el galerista no puede vender; cuando el coleccionista no compra; cuando el Estado no invierte

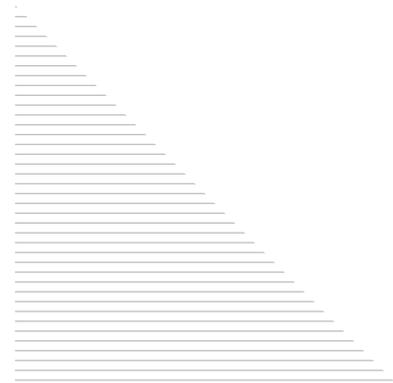
en patrimonio o privatiza los recursos públicos; cuando no se cuenta con el apoyo decidido de museos, centros de arte, organismos y administraciones públicas para poner en valor la producción artística..., en todos y cada uno de estos casos, los artistas, son los que sufren las mayores consecuencias. La dirección de la institución, el montaje, transporte, conservación, restauración, secretaría, limpieza, publicidad, seguridad, seguros, publicaciones, muchos de estos servicios siguen, aun con los recortes y a pesar de ellos, en pie. En cambio, esta maquinaria agónica y hasta vacía de contenido aboca a los artistas a un estadio de pobreza, de inestabilidad y de fragilidad que acabará eclipsando las posibilidades vitales de todo el sector.

En ese afán de mantener el tipo a toda costa, se van perdiendo por el camino promesas de transparencia y acceso democrático a los recursos de la cultura. Se corrompe el sentido de lo público a través de privatizaciones innecesarias y se pervierte la razón de ser de muchas instituciones que priman la supervivencia de la infraestructura más allá de su finalidad, el contenedor por encima del contenido, el ladrillo y sus guardianes por encima de sus moradores y sus tesoros. La cultura en general, y el arte en particular, no son un lujo, sino una prioridad inaplazable de cualquier sociedad. Y no pueden remplazarse con monumentos vacuos y contenedores vacíos. Los políticos y gestores deben asumir un compromiso serio para paliar esta situación de degradación. La desafección de la ciudadanía española por sus museos tal vez tenga que ver con la falta de acciones significativas que impliquen a sus verdaderos protagonistas, comenzando por los artistas y acabando con los participantes principales y beneficiarios de dicho proceso cultural, la ciudadanía. La sociedad no siente como propio un debate del arte que le aleja y no le permite participar más que como público cautivo, lo que causa desinterés y animadversión. Por su parte, al artista solo le queda plantear una práctica artística transformadora que se convierta en una muestra de *resistencia* a este modelo impuesto, que pretende mantenerse con obstinación en un espacio de relaciones cada vez más jerarquizado, difuso, globalizado y estandarizado. Eso, o huir. El Arte tiene ahí una función también política que necesita de posicionamientos éticos claros.

Con la intención de regenerar todas esas relaciones a varias bandas, se fundamentaron —en tiempos de bonanza económica y borrachera especuladora— promesas y acuerdos tácitos como fruto de una negociación intensa, que atendían a reivindicaciones históricas. Se negociaron y firmaron códigos de buenas prácticas en el sector, sobre el cumplimiento y observación de convenios o pactos sectoriales de autorregulación; se habló de la asunción por parte de la administración pública de un papel más activo en el seguimiento e implementación del Estatuto del artista (Seguridad Social, derechos de autor y propiedad intelectual, formación, transiciones profesionales, riesgos y condiciones laborales, contratación, convenios colectivos vinculantes, reconocimiento de los sindicatos y asociaciones profesionales, etc.); los museos e instituciones públicas se comprometieron a realizar un esfuerzo especial, con la imprescindible ayuda de los organismos estatales y autonómicos con competencias, en la exportación y divulgación de los proyectos de producción propia; se abrió la esperanza de mejorar la regulación de las enseñanzas artísticas en la línea del resto de países de nuestro entorno; se planificó la promoción o participación internacional

de nuestros artistas y se especuló hasta la saciedad sobre nuevos modelos económicos para la cultura. Algunas infraestructuras, algunas empresas iniciadas, eran necesarias, pero como ha pasado con otros tantos aspectos colaterales de la crisis, todavía se busca a los beneficiarios de tanta miopía espectacular exhibida por doquier. ¿Cómo las artes se convirtieron en un elemento de instrumentalización ideológica o meramente en propaganda? ¿Cómo haremos para rentabilizar socialmente tanto dinero público invertido y todavía comprometido? ¿Qué quedará tras la tormenta liberal y dónde fueron a parar tantas y tantas promesas incumplidas?

Cajas vacías y plazas llenas: nuevos escenarios de producción cultural



Antonio Collados Alcaide
TRN-Laboratorio artístico transfronterizo¹
Fundación Cerezales Antonino y Cinia (FCAYC)²
LaFundició³

Nota preliminar

El presente texto se estructura a partir de una serie de notas tomadas para ser comentadas en el encuentro ADACE 2013: *El museo en futuro. Cruces y desvíos*, celebrado en Madrid en noviembre de 2013. Respondo a la invitación de sus organizadores de trasladar mi intervención a esta publicación transformando la naturaleza de la misma en una conversación con interlocutores de dos iniciativas que, de modos diversos, están desarrollando espacios y escenas que considero significativas para pensar el futuro de la institución artística pública y sus cruces con la sociedad. Dos proyectos de diferente naturaleza, escala y objetivos que, junto con mi experiencia en la plataforma cultural granadina TRN-Laboratorio artístico transfronterizo, pueden apuntar desviaciones excéntricas a las políticas culturales oficiales y en los que reconocemos alternativas críticas a los modos de organización y producción cultural tradicionales.

Confío también en que desde los contextos locales se puedan extrapolar determinadas reflexiones que tienen una amplitud mayor y que creo coinciden con situaciones y procesos que se están dando a escala nacional e internacional.

He querido aterrizar el debate teórico que en esta publicación y en este texto pudiera darse, optando por ofrecer el espacio que me brindan los editores para hacerme eco de una reflexión más amplia y plural. De algún modo, el fin que persigo es que las iniciativas señaladas puedan sintetizar la experiencia de un escenario productivo emergente en el que tendríamos que incluir un buen número de proyectos que están construyendo un nuevo mapa de espacios para la producción y difusión cultural contemporánea en España.

* * *

1 <http://trn-lab.info/>

2 <http://fundacioncerezalesantoninoycinia.org/informacion/equipo>

3 <http://www.lafundicio.net/>

En una situación como la actual, en la que resuenan en el panorama cultural crisis antiguas, no resueltas, o en otros casos sentimos la emergencia de signos que resultan inteligibles y nos hacen incluso dudar de si estamos preparados para entender los acontecimientos actuales, las formas y modos de enunciación y acción que sin duda permean el espacio social, están surgiendo nuevas escenas y espacios [1] que están planteando otras formas de acción y organización en el campo cultural.

[1]

Me gustaría que pudierais hacer una breve reflexión sobre el contexto donde se inserta vuestro proyecto intentando que sirva para presentaros.

LA FUNDICIÓN: LaFundició es una cooperativa de artistas fundada en el 2006 con la voluntad de crear una herramienta que nos ayudara a regularizar las condiciones precarias en las que veníamos trabajando dentro del campo artístico y cultural y a hacerlas sostenibles. Nuestras líneas de acción se desarrollan en torno a la investigación y la creación de procesos de trabajo colaborativos en los que la construcción colectiva de saberes transforme las estructuras, los roles y los sistemas que organizan la producción cultural y el modo en que esta se ensambla con otros campos sociales.

En febrero del 2013 abrimos el espacio físico de LaFundició en un semisótano, antigua vivienda de un bloque del barrio de Bellvitge (L'Hospitalet), en la periferia de Barcelona. Abrimos este espacio como un lugar desde el que iniciar procesos y generar situaciones en las que puedan darse modos colectivos, horizontales y transfronterizos de construir y poner en circulación la cultura y el conocimiento, entendidos estos como recursos comunitarios. En última instancia, pretendemos ensayar formas más justas y democráticas de relacionarnos y organizar la producción y la distribución de los saberes y las representaciones, es decir, de ensayar nuevas formas de institucionalidad. Para ello encontramos necesario asentar estas prácticas en el territorio y entreverarlas con las formaciones y manifestaciones sociales, culturales y políticas que allí se dan.

Fundación Cerezales Antonino y Cinia: Desde mediados del siglo XX, el medio rural español ha sufrido tensiones de todo tipo. El reflejo actual de esas tensiones devuelve un panorama plagado de escenarios de batalla en un rango muy extenso: demográfico, educativo, cultural, medioambiental, económico, productivo, tecnológico, administrativo... La Fundación Cerezales Antonino y Cinia (FCAYC) hunde sus raíces en Cerezales del Condado, un pueblo de pocas decenas de habitantes en el norte de León y quiere desplegar su acción al servicio de este contexto complejo. FCAYC se implica en el cuidado de un sustrato muy diverso, por cuanto a lo que a público, agentes, agencias, instituciones y entorno se refiere, e identifica ese cuidado con una postura ética, basada en escuchas, diálogos y aprendizajes entre iguales, sin paternalismos. Para ello, el equipo de la institución se apoya en herramientas y vehículos reconocibles dentro de la esfera de la cultura. Estos pasan, entre otros, por la pedagogía, el arte o la música; y desarrolla y define otros de carácter más específico, focalizados en el respeto y la

actualización de diferentes ciclos propios del medio rural, que se describen como un entorno de etnoeducación. FCAYC opera como una institución de carácter local pero en absoluto localista, su vocación pasa por ayudar a construir conocimiento, por conectar comunidades de saberes —Latour ya deslizó esta idea— y disfrutar en esa tarea.

TRN-LABORATORIO TRANSFRONTERIZO: Hace unos meses, Jon Mikel Euba nos recordaba el ensayo *Las cajas vacías* de Rafael Sánchez Ferlosio en las jornadas Eremuak celebradas en Arteleku en julio de 2013. El ensayo remite a este afán por crear continentes [2] que requieren —en un segundo nivel— de ciertas cosas —contenidos— para dotarse de sentido. Trasladada a nuestro contexto la metáfora resulta ya incluso manida, pero al solicitarme un título quise introducirlo por si de algún modo podía plantearse una composición controversial que animara la discusión. Cajas vacías/plazas llenas, binarismos tendenciosos y excluyentes que pueden ser disfuncionales e imprecisos pero que encienden cualquier debate. Me refiero obviamente no a una cuestión cuantitativa en relación a estos espacios, sino al sentido que pudiera tener hoy en día el proyecto cultural de nuestras instituciones culturales públicas.

[2]

¿Qué relación mantiene vuestro proyecto cultural con la arquitectura y el lugar donde se desarrolla?

Nuestro espacio en el bajo 2 del número 11 de la calle Prado ha hecho que replanteemos nuestras dinámicas en relación al contexto en el que nos encontramos. Desmontar y construir, en relación al lugar específico, toda una serie de vínculos e imaginarios que puedan generar una heterogeneidad de relaciones tanto a nivel local como a nivel supra-local con todos y todas aquellas interesadas en compartir procesos de trabajo. El camino no es fácil y acabamos de empezar.

A nivel arquitectónico nuestra presencia no ha modificado el paisaje, nos hemos sumado al territorio ocupando uno de los huecos que quedaban vacíos, con el mismo nivel de visibilidad que nuestros vecinos y vecinas, sin desplazar ni hacer sombra a lo que ya existía.

Nuestro espacio, situado en un semisótano, nos coloca muy próximos al umbral entre dentro y fuera. Hemos sido y quizás aún para alguien sigamos siendo, los raros, los extraños, los nuevos, y desde ese lugar hemos negociado y nos vamos transformando, intentando romper posiciones y subjetividades sólidas e inamovibles, dudando y cuestionando las estructuras que representamos y abriendo nuevas posibilidades de reinventarnos.

Por otra parte, deseamos que nuestro espacio sea un espacio habitable; esto implica encontrar modos que permitan en diversos grados la apropiación y la gestión del espacio por parte de las personas que entran en él. Así pues intentamos rehuir ver a estas personas como *usuarias o públicos*.

En todo momento hemos percibido que nuestra razón de ser estaba en habitar un lugar, en participar de sus condiciones y modo de existir con el resto de personas, grupos e instituciones que lo componen. Aceptamos, además, que los límites o la configuración de ese lugar tiene una cualidad evolutiva y nada lineal, que atraviesa conceptos, geografías y tipologías de espacios. Ese carácter impregna el comportamiento de la institución. FCAYC no ha aterrizado en Cerezales del Condado para explicar qué es el arte contemporáneo o para dar clase a la comarca. Tampoco para competir en oferta cultural con nadie. No ha sido fácil avanzar en este planteamiento entre los deberes que constriñen las estrategias culturales hoy en día. Hemos podido hacerlo a lo largo de estos cinco años gracias a una sincronización completa entre todas las áreas de la institución, hasta el momento, incluso cuando alcanzar esa sincronización ha supuesto crisis y debates intensos. Consciente o inconscientemente, esa actitud ha hecho aflorar la hospitalidad por parte de quienes se encontraban antes que nosotros en ese lugar. Ellos nos han facilitado, por ejemplo, el uso de unas antiguas escuelas de principios del siglo XX como sede. En correspondencia a esa hospitalidad hemos rehabilitado y equipado las escuelas. De ese diálogo ha nacido la opción de consolidarnos bajo una fórmula de fundación, de establecer la representación del pueblo en su patronato a través del alcalde que salga elegido en las urnas en cada legislatura en Cerezales del Condado -no es un cargo nominal-, y la cesión de la escuela durante 25 años, por parte del pueblo, para su actual uso. Si el día de mañana abandonamos las escuelas o nos es revocado su derecho de uso, el pueblo recuperará una infraestructura completamente rehabilitada y funcional. Queda claro pues que nos sentimos y obramos como parte de un vecindario.

Más allá de conducirnos esta cuestión hacia análisis de carácter cuantitativo, de si los museos están *más o menos llenos que nunca*, o si las plazas son tomadas *más o menos que antes*, lo que realmente nos interesaría es atender a los modos de estar y participar [3] en estos espacios denominados *públicos*: en nuestras calles, en el espacio público; en nuestras instituciones, que también son o se presuponen públicas, o en esas otras formas de institucionalidad —de devenir instituyente— que en estos momentos se están dando.

[3]

¿Qué modos de relación estáis ensayando con vuestros públicos?

Como decíamos antes, un aspecto clave para entender de qué relación hablamos es precisamente que no entendemos a las personas que comparten o visitan el espacio como públicos o usuarios sino como habitantes. Esta consideración establece otra dimensión diferente en relación a la capacidad de decidir o incidir sobre lo que sucede en el espacio.

En este caso la pregunta incluye buena dosis de la respuesta. Fundamentalmente nos relacionamos y trabajamos *con*, en lugar de *para*. Intentamos mantener una tensión constante en este

aspecto. La principal base de nuestra relación, en los cinco años de existencia de FCAYC, es el tiempo que dedicamos a escuchar a otros habitantes de nuestro entorno y la generosidad por su parte en dedicarnos ese tiempo. Proyectos iniciados hace cuatro años y aún en curso como Territorio archivo (www.territorioarchivo.org) son una muestra práctica de ello. Esta actitud forma parte de una política de aprendizaje por parte de la institución. Dicho entorno se amplía paulatinamente: contiene al vecindario de la Fundación en el plano social; del mismo modo a su vecindario educativo, cultural, político, artístico, institucional... Hemos identificado y aprendido políticas que estaban presentes en el lugar y ahora intuimos dónde podemos compartirlas, criticarlas o rechazarlas, dónde pueden ser actualizadas o dónde necesitan de un recurso —un debate, un concierto, un trabajo de investigación, una exposición o un foro concreto—, que nos permita afrontarlas desde una nueva perspectiva con el resto del público.

En este asunto, subrayo, la situación actual nos invita a pensar profundamente *quiénes y cómo* [4] están participando del proceso de re-escritura y borrado de los marcos institucionales tradicionales —en este contexto, el museo y el sistema conformado alrededor de él—; es decir, qué políticas estructurales se ponen en juego; qué clase o modelo de organicidad articula hoy los dispositivos dedicados a la producción y presentación del arte y de la producción cultural en general.

[4]

¿Qué cualidades orgánicas o estructurales tienen vuestros proyectos?

Intentamos que nuestros proyectos escapen de los protocolos y burocracias institucionales, así como de las lógicas y las temporalidades productivas. Intentamos respetar los tiempos que requieren todos y todas los y las implicadas en los procesos, como dicen los zapatistas: caminar al ritmo del más lento, y simular las estructuras que las instituciones nos requieren para poder acceder a los recursos económicos y la visibilidad que a veces necesitamos.

Intentamos estar despiertas, atentas, a todo aquello que sucede a nuestro alrededor, a todo lo que no prevemos y nos dejamos arrastrar por las derivas insospechadas que se dan en los procesos de trabajo colectivos. Esto implica trabajar muy a menudo con extremos, ritmos que podrían parecer casi estancados y ritmos frenéticos de desbordamiento.

A nivel institucional hemos procurado mostrar una correspondencia real con situaciones que afectan al entorno que estamos describiendo. La mujer tiene un papel significativo, en lo cuantitativo y en lo cualitativo, en nuestros órganos de gobierno y equipo técnico. Presidencia, vicepresidencia y tesorería, entre otras funciones del patronato, están representadas por mujeres; lo mismo ocurre con la curadora jefe, la coordinadora general, la responsable de didáctica y la responsable de comunicación. En el medio rural, al menos en la zona en la que trabajamos, la mujer soporta un rol mucho más aglutinante que el hombre; es capaz de extender los espacios de confianza con una gran naturalidad. En el equipo técnico de la institución

están representados conocimientos de Historia del Arte, Historia, Gestión Cultural, Diseño, Traducción, Comunicación Audiovisual, en grado de suficiencia investigadora, licenciatura o máster. Existe una suma apreciable de experiencia profesional en relación con dichos conocimientos. También recogemos conocimientos y experiencia profesional en nuevas tecnologías, pedagogía, agricultura, ganadería u horticultura. Hemos encontrado mucha receptividad entre nuestro público y usuarios más inmediatos a nivel geográfico mediante este tipo de estructura, y cada vez más entre un público menos inmediato en lo geográfico pero más activo en la búsqueda de nuevos itinerarios y asociaciones en el plano de la cultura. Además, como antes señalábamos, el pueblo está representado en la institución mediante un patrono: el alcalde que resulte elegido en cada convocatoria de elecciones. Aunque la institución parte de una dotación cien por cien privada, esta decisión la convierte en transparente para el pueblo, que mediante este representante está en disposición de dar el visto bueno u oponerse a cualquier planteamiento institucional. Tiene voz y voto. Además puede revocar el derecho de uso de la escuela, con lo que la infraestructura está libre de cualquier riesgo de privatización por parte de FCAYC y mantiene su titularidad pública en tanto en cuanto el pueblo así lo considere. Formamos parte de un medio natural, el cual tiene una presencia constante en nuestra actividad, en la idea de ciclos en que esta se estructura, incluso estamos desarrollando nuestro nuevo equipamiento e infraestructuras contemplando la idea de que estas se puedan llegar a pudrir con el paso del tiempo, literalmente: que dejen una huella física lo menos drástica posible de nuestro paso.

Plantearnos por ejemplo el grado de permeabilidad —en dispositivos de esta envergadura— de las nuevas formas de organicidad que a modo de tentativas instituyentes se están ensayando en plazas, asambleas barriales, en pequeños locales de alquiler, en grupos de correo, en espacios domésticos que devienen públicos, donde detectamos maneras de hacer y estar que aún frágiles y precarias responden a necesidades directas e inmediatas del contexto donde se despliegan [5], esto me parece un asunto de interés si entendemos que la institución artística debe permanecer atenta a las reclamaciones que sus interlocutores sociales pudieran estar haciéndole directa o indirectamente.

[5]

¿Cuál es vuestro vínculo social?

¿Responde vuestro programa a unas necesidades concretas?

Lo social y lo político es intrínseco a toda manifestación cultural o artística —incluidas aquellas que podemos considerar hegemónicas, precisamente porque contribuyen a modular y perpetuar los sistemas sociales en los que se hayan encastradas, y más aún si cabe cuando se presentan, indefectiblemente, como manifestaciones neutrales fuera del devenir histórico—; nuestras maneras de hacer responden a un cortocircuito que se ha producido en toda una generación en nuestro país que pudo acceder a una formación académica y

universitaria proviniendo de las clases trabajadoras y que ha puesto su conocimiento al servicio de la comunidad en lugar de ponerlas al servicio de la lógica de mercado. En el arte es evidente que existe una construcción del campo desde los intereses de las clases dominantes. Con nuestra práctica y con los modos de hacer que a ella asociamos, hemos intentado construir un lugar en el que la cultura se articula directamente con lo político y lo social desde la base, al servicio de la comunidad en una estructura horizontal que apele a la capacidad de las personas para decidir sobre aquellas estructuras que nos atraviesan y que encarnamos, cuestionando las subjetividades y los modos de hacer hegemónicos.

Muchos de los habitantes de los espacios en los que desplegamos este trabajo lo abandonaron ante la falta de perspectivas económicas, culturales y por supuesto educativas del medio rural español a partir de los años sesenta del siglo XX. En FCAYC hemos de negociar situaciones en relación a una pluralidad de textos, no solo al cultural, a consecuencia de ello. Nuestro programa no está en disposición de suturar esa sangría en solitario, como es lógico, ni lo pretende. Parte de motivos mucho más sencillos, micro-políticos. Sin embargo el impulso que recibió la institución por parte de uno de los vecinos de la zona, emigrante y destacado industrial en el extranjero, a la hora de comprender que había un trabajo real que hacer, en la dirección de situar el foco de atención en este contexto, así como la complicidad de cuantos han usado y usan la institución hasta este momento, nos induce a pensar que esas necesidades a las que alude la pregunta existen, más allá de que puedan admitir nuevas formulaciones o, simplemente, lleguen a ser planteadas. Esa complicidad no solo se establece con los vecinos de los pueblos del entorno, sino que se manifiesta con los colegios de la zona, cuyos ciclos y currículos educativos complementamos en colaboración con sus docentes; con otras instituciones de todo signo -cultural, investigador, administrativo-, con quienes promovemos marcos de colaboración; con público interesado en prácticas artísticas y estudios culturales contemporáneos, cuya investigación fomentamos; con artistas e intérpretes, con quienes hemos elaborado ciclos de producción y normalización de su trabajo; con estudiosos de la conservación del medio natural, que nos han empujado a establecer redes de trabajo con investigadores del ámbito de la biología y el medioambiente e instituciones como la universidad, así como a desarrollar marcos de trabajo en los que puedan afianzarse conocimientos y experiencias entre unos y otros.

De otro modo, me pregunto si las instituciones que conocemos —a las que remite la investigación citada por Alberto López Cuenca incluida en esta publicación—, atravesadas por crisis que creo no son solamente fruto de circunstancias económicas [6] sino también de pertinencia y legitimidad de su proyecto cultural, no están defendiendo un texto agotado, ensimismado, o sin el compás preciso para acompañar esas tentativas de organización social y cultural que están en los últimos años cuestionando, desde el pensamiento y la práctica, los vicios de nuestra democracia representativa y sus instituciones.

[6]

¿Qué opinión tenéis al respecto de este comentario?

Totalmente de acuerdo, la crisis para las instituciones no es económica, es una crisis de modelos: las instituciones culturales se debaten entre las exigencias del modelo ilustrado del que son deudoras y las exigencias del modelo neoliberal que se les viene imponiendo. Por un lado, aún se les exige mantener el monopolio de la producción de sentido y el control de las formas de distinción y estratificación social que dicho monopolio conlleva; y por el otro, a esto se suma la exigencia de producir rentas, ya sea de forma directa, valorizando determinados productos y agentes culturales o bien produciendo *externalidades positivas* para una ciudad o un territorio.

En buena medida, las instituciones culturales de Barcelona responden y coadyuvan al modelo de la propia ciudad, se quiere que estos sean espacios en venta para el consumo turístico en los que la ciudadanía ve expropiado su derecho a gestionar y a decidir sobre lo público.

Nos preguntamos no obstante si el ensimismamiento de ciertas instituciones no se debe tanto a una incapacidad para renovar y adaptar sus discursos y sus prácticas a la coyuntura histórica actual, como a un interés por desactivarlas como agentes potenciales de cualquier transformación social. Por otro lado también nos parece que ciertas instituciones cuyo discurso acompaña al de esas tentativas de organización social y cultural a las que haces referencia, mantienen formas organizativas y modos de producir y poner en circulación la cultura que perpetúan los mismos modelos obsoletos que mencionas.

Nos situamos al lado de quienes consideran que el sector cultural español es presa de una retórica de las buenas prácticas, que se ha intensificado en la última década. Es duro aceptar que esa retórica, incluso la que se ha mostrado más lúcida y ha alcanzado el rango de investigación y propuesta rigurosa, no haya logrado fundar grandes cambios en los modos de relación a los que aludes, a la luz de los debates y noticias que saltan sin pausa a los medios de comunicación y foros profesionales.

Desde FCAYC nuestra propuesta pasa por apelar a los hechos. La mejor manera de convocar las buenas prácticas es implantándolas. Hemos atendido a los debates y los documentos citados y los hemos sometido a crítica. Entre otras cuestiones, hemos analizado experiencias previas, por las que hemos atravesado a nivel individual en instituciones o proyectos anteriores a nuestra incorporación a FCAYC. Hemos tomado decisiones y las hemos puesto en marcha. Nuestro nivel de transparencia se manifiesta en relación con aspectos tales como la incorporación del pueblo al patronato antes descrita —insistimos, es importante hacerlo por el vínculo con lo público de la cultura en España, FCAYC es una organización privada—.

Podemos fijarnos más en las políticas que desarrollamos para cuidar de la institución y ejercer estas prácticas, como aquellas que estructuran la incorporación laboral a FCAYC y que establecen dos modos: por una parte, tenemos convenios con otras instituciones que permiten la llegada de investigadores mediante becas. Si a la finalización del periodo de beca la

necesidad en el área para la que se ha estado formando al becario o becaria persiste, se ofrece al mismo la incorporación a FCAYC mediante un contrato de prácticas de seis meses. Si al finalizar este periodo la relación es satisfactoria por ambas partes y se mantiene la necesidad del puesto, se ofrece la incorporación definitiva mediante un contrato indefinido a tiempo completo. Por otra parte, la fórmula abreviada es que FCAYC detecte la necesidad de un determinado puesto de trabajo y ofrezca un contrato de seis meses en prácticas con la opción de incorporación a tiempo completo al finalizar el mismo. Los honorarios —valorando los extremos salariales de la plantilla— se expresan en una cuña de dos veces y media, con lo que la implicación y la constatación de que se trabaja con sentido de equipo es significativa. Todas nuestras actividades son gratuitas y en la misma lógica de solidaridad con un perfil público de la cultura, todo profesional o empresa que trabaja con la institución es remunerado, normalmente en un plazo que no excede las 48 horas tras la emisión de su factura. La investigación o metodología que producimos se distribuye mediante licencias abiertas, facilitando el acceso a la misma siempre que es posible. Traducimos estas investigaciones a otros idiomas, fundamentalmente al inglés. Hay más ejemplos, pero no nos vamos a extender en ellos. Nos falta mucho camino por recorrer, sin duda.

Sería positivo que el sector cultural español abrazase una política más cercana a los hechos y afrontase la posibilidad de equivocarse en la aplicación sincera de esa política, sin auto-destruirse por ello. Hay una dosis de investigación importante por hacer en cuanto a qué tipo de instituciones culturales necesitamos en este momento. Se debe fomentar esta investigación, aceptar errores y aciertos como parte de la misma, analizarlos y continuar construyendo. Avanzar con decisión en caso de éxito y no reproducir los errores conscientemente, lo cual es el aspecto que a nivel ético nos parece más imperdonable. No es utópico trabajar con ese horizonte. En otros lugares ya sucede y han conseguido generar espacios sensibles en lugar de frágiles, como sufrimos habitualmente en España. Desde ese planteamiento es posible avanzar y superar el corto plazo.

De entrada no quisiera caer en un discurso de corte populista, agorero o que desprecie la buena labor desempeñada por tantos y tan buenos profesionales que han conseguido dar forma y profesionalizar a un sector que no muchas décadas atrás ni siquiera se percibía como tal. Pero ahora más que nunca —o quizás por primera vez— notamos la fragilidad e inestabilidad de la estructura profesional del arte en España. Códigos de buenas prácticas, leyes de mecenazgo, pactos y estrategias de Estado para las artes visuales, buenas intenciones de todo tipo; toda una ingeniería, un talento dedicado a cuidar y proteger un sistema basado en tradiciones y roles sobre los que parece que no da a lugar la discusión. Un ejemplo de ello es el tan popular *Código de Buenas Prácticas o Documento cero del sector del arte contemporáneo: Buenas Prácticas en Museos y Centros de Arte*, un texto muy mediático que ha sido lanza y escudo en abundantes crisis institucionales, pero que manifiesta también —según mi parecer— una visión un tanto sesgada y corporativista del sector. Reconociendo su necesidad, el esfuerzo de sus redactores y los efectos positivos del mismo, creo que hace falta defender la autonomía e independencia en la gestión, o asignaciones basadas en criterios profesionales y públicos, pero de igual modo nos preguntamos si no hemos tomado la parte por el todo, agarrándonos a un documento incompleto

para el sector [7]. Quizás faltaba un *Código o Documento 1, 2, 3...*, igual de popular y consensuado que introdujera las buenas prácticas al interior de las instituciones culturales, por ejemplo, en las relaciones entre departamentos, o entre agentes de dentro y fuera de las mismas, por citar, la lucha perenne por fijar condiciones de trabajo dignas y reguladas cuando nos relacionamos con las instituciones, y más allá de esto, en cualquier marco de colaboración en nuestro sector.

[7]

**Según vuestra experiencia,
¿cuáles son las necesidades principales que detectáis para desarrollar vuestra labor?**

Tal vez los procesos y terrenos en los que trabajamos están en constante redefinición o más bien sea que el propio trabajo intenta redefinir los procesos y los lugares desde los que se produce cultura y los modos en que esta es producida. Quizás por eso no encontramos, como bien apuntas, una regulación definida y asentada de las condiciones materiales en las que desarrollar dicho trabajo. En cualquier caso, la mejora de las condiciones en que trabajan numerosos agentes vinculados al campo del arte pasaría por una redistribución de la riqueza —muy desigualmente repartida—, y seguramente por políticas de *decrecimiento* que rechacen la lógica espectacular y mercantilista que domina el sector cultural.

Por otro lado, uno de nuestros límites es la imposibilidad material para pensar, relatar y representar al ritmo que las vivenciamos una serie de prácticas culturales con implicaciones sociales muy complejas, al mismo tiempo que no nos sentimos legitimados para alzarnos como la voz única de estos procesos que son primordialmente colectivos.

Pero hay algunas de esas *necesidades* que se convierten en espacios de oportunidad: en ocasiones la falta de definición de nuestro rol dentro del campo del arte —la dificultad que el campo encuentra para ubicarnos en alguna de las posiciones habituales: artistas, educadores, mediadores, comisarios...— nos impide situarnos y nos hace sentir invisibles y deslegitimados, aunque al mismo tiempo pensamos que esa invisibilidad nos ofrece posibilidades y nos libera de volver a reforzar las mismas posiciones, dispositivos e instituciones que todavía controlan la cultura o el arte.

La falta de legitimidad de cara a las administraciones o instituciones se traduce en una falta de apoyo económico y en la necesidad de ensayar modelos de financiación alternativos. Suponemos que la precariedad en la que nos movemos fruto de las políticas extraccionistas en arte y cultura es lo que más dificulta nuestras posibilidades de trabajo e implicación.

A partir de nuestra experiencia profesional individual en el marco de otras instituciones o en proyectos independientes, comprobamos que las necesidades se manifiestan con una intensidad u otra en función del lugar. En el caso de FCAYC, la institución se ha visto arropada por colaboradores de sectores diversos, que facilitan la conexión entre diferentes tipos de conocimientos, en relación a un público y unos usuarios radicalmente diversos. Hemos detectado que

la mayor necesidad y el esfuerzo más exigente por nuestra parte estriba en financiar tiempo para que esa conexión cuaje. Esta exigencia nos impulsa a buscar marcos de financiación estables para que colaboradores, público e institución puedan centrarse en definir una política de contenidos a largo plazo. Hemos encontrado cierta ansiedad en algunos agentes que, en ocasiones, se dirigen a FCAYC desde la perspectiva de la institución como una maquinaria de producción de eventos. No es algo que forme parte de nuestra personalidad institucional. Entendemos que hay un trabajo que no se ve y para el cual la visibilidad es, además, un lastre. No se trata de un alegato contra ritmo alguno, sino una apuesta por aquel en el que mejor se expresa un tipo de institución que defiende como pertinente la alternancia entre periodos de clímax y anticlímax. En ese sentido, una de las necesidades pasa por ampliar la complicidad con este tipo de agentes, mejorar el modo en que nos relacionamos con ellos y dotar a la institución del mayor grado de credibilidad a la hora de defender esta actitud.

También sería necesario reconocer que muchos de nosotros, vinculados a proyectos denominados problemáticamente *independientes* o *autogestionados* [8], nos hemos formado precisamente en la relación mantenida con instituciones distintas; permítanme citar aquí el apoyo y cobertura en mi caso y en nuestro contexto local dado por el Centro José Guerrero y UNIA arteypensamiento. Quiero decir con esto que existe una sensibilidad en las personas que dirigen o coordinan estas instituciones por crear alrededor de ellas un contexto crítico que permita dar sentido a sus políticas y construir redes de públicos [9] diferenciados y agentes colaboradores que puedan interpelar y contribuir a minimizar la distancia que separa las bases de creación, con sus necesidades y problemáticas específicas, de las estructuras públicas creadas para estudiar y potenciar su trabajo y amplificar su difusión en la sociedad: museos y centros de arte.

[8]

¿Enmarcaríais vuestros proyectos con estos conceptos?

Sí, creemos que somos o intentamos ser independientes respecto a las instituciones y, aunque nuestra principal fuente de financiación provenga de fondos públicos, rechazamos cualquier relación clientelar con la administración. Más aún, pensamos que nuestra relación con las instituciones se establece en términos de negociación no exenta de controversia.

Autogestión es una palabra excesiva para nosotros. Literalmente nos engloba, pero políticamente, dada su procedencia, sería una falta de respeto hacia colectivos que vienen de bases sociales mucho más frágiles aún que nosotros, y que han tenido que hacer esfuerzos de carácter más asambleario, representarnos a través de ella. El criterio de independencia condensa de manera mucho más precisa un aspecto estructural de la política cultural e institucional que desarrolla FCAYC, no solo en lo que respecta a su carácter interno, al establecimiento de

redes de colaboración o a su engranaje con otras fuerzas; sino en lo que atañe al objetivo de ayudar a construir grupos de trabajo y proyectos que se desarrollen y afiancen a partir de esa misma naturaleza independiente.

[9]

¿Estas ideas entran a formar parte de vuestros objetivos?

¿Qué relación operativa mantenéis con este asunto?

Nos interesa trabajar con la institución en tanto que podemos redirigir recursos (materiales y simbólicos) hacia contextos periféricos y hacia espacios fuera de su control, no nos interesa generar nuevos públicos para los museos o centros de arte mientras sigan respondiendo, precisamente, a criterios como el de *público*; sí nos gustaría poder habitar estas instituciones desde otros lugares pero vemos la consecución de este deseo muy lejana.

Suponemos que nuestra relación se articula en torno a tres lugares en los que nos vamos moviendo: incidencia, resistencia y disidencia. Según el momento, el proyecto, las alianzas y las energías nos es más fácil situarnos en uno de estos tres roles respecto a la institución; lo hacemos así tanto con la institución artística como con la educativa, aunque en esta última sí que hemos podido ver a lo largo de la historia modelos disidentes que son una referencia. Una referencia que incluso ha llegado a materializarse en experiencias educativas dentro del propio sistema público de enseñanza.

La creación de redes y comunidades de saberes, así como el fomento del pensamiento crítico y el conocimiento a partir de todas las acciones que desplegamos en la FCAYC, son nuestros objetivos principales.

En este sentido, trabajamos en permanente alerta sobre qué o quiénes están desarrollando actividades y a través de qué contenidos, a fin de proponer, detectar o apoyar esas redes. Buscamos conocer mejor el contexto, estudiar sus características, sus singularidades y sus extensiones. Es la manera que consideramos más honesta para crear diálogos y acción entre públicos, artistas, investigadores y agentes de la zona, o con otros agentes a nivel regional, nacional e internacional.

Las actividades se desarrollan de forma continua, en forma de ciclos anuales o estacionales que permiten compartir con el público la posibilidad de crecer progresivamente en un espacio fértil en el plano cultural, con equilibrio entre pensamiento y acción, y de valorar su pertinencia o no de forma crítica. Hasta aquí hemos descrito un modo de organización convencional de recursos. En el plano político no tutelamos el desarrollo de dichas redes. Respetamos que una clave para que estas se estructuren es que disfruten de las mismas oportunidades de investigar, es decir, descubrir a través de aciertos y errores, que reclamamos para nosotros. Un sobrepeso de la institución sobre esa estructura, en forma de tutela excesiva, podría quebrarla. Este es un aspecto estructural a la hora de que ese proceso avance hacia consensos o permita aflorar los

desacuerdos. A cualquiera nos gusta sentir que nuestros argumentos tienen representatividad en un debate abierto con los demás. La clave, a nivel institucional, es exigirnos la capacidad de mantener una actitud investigadora, para que en esas condiciones de partida de cualquier debate riguroso, el reto de exponer criterios conjuntamente, con el resto de la comunidad, pueda decantarse de modo real, en lugar de caer en un juego de opiniones. No siempre lo conseguimos. Debemos ayudar a que cualquier persona sepa y se sienta segura a la hora de solicitar nuestra ayuda para que reforcemos un planteamiento con más medios, recursos o conocimientos, y nos corresponde anticiparnos en la medida de lo posible a la hora de identificar cuáles de esos conocimientos constituyen una aportación significativa. Tenemos una labor de base a la hora de ofrecer condiciones de partida para que este tipo de convivencia sea posible, de facilitarla, no de diseñarla unilateralmente.

Pero esa tarea, la del *paradigma del trabajo en red*, no deberíamos asumirla tan acriticamente. Ni las redes son estructuras desjerarquizadas, ni las relaciones entre nodos se dan mediante conexiones simétricas, ni los nodos en conexión se alimentan de manera equitativa en la colaboración. Existen también zonas oscuras [10].

[10]

¿Qué problemáticas detectáis en vuestro trabajo cotidiano en la relación con colaboradores y públicos?

Relacionarse con el *otro* no está exento de conflicto, ya que las relaciones entre las personas y con las instituciones son siempre en alguna medida relaciones de poder, pero es precisamente cuando la cuestión del poder se hace explícita que podemos empezar a negociar esas diferencias, y cuando se abre espacio potencial de aprendizaje y de construcción de nuevos modelos. El conflicto es la base de una potencial relación democrática.

Nuestra mayor dificultad, en el plazo de lo cotidiano, radica en trabajar en un lugar, el medio rural en este caso, que ha sido sistemáticamente denostado al amparo del discurso plagado de clichés —hoy día lo hemos comprobado— de la sociedad del bienestar. La oposición entre lo que está dentro y lo que queda fuera de ese escenario del bienestar y la ansiedad que genera esa tensión ha arrinconado con frecuencia a todo lo que contiene el calificativo rural, donde: no existe una infraestructura de Internet suficiente; el sistema educativo se ha visto obligado a reinventarse (C.R.A.s); las distancias y deficiencias en infraestructuras viarias hacen difícil el desarrollo de redes presenciales permanentes; la falta de tejido laboral e industrial dificulta la presencia de asociaciones, uniones o causas comunes de todo tipo; las sobreexplotadas retóricas de la subvención generan desprecio hacia el medio rural entre grandes sectores de la población y el éxodo de población joven hacia las ciudades empobrece la llegada de nuevas visiones y la actualización de determinados conocimientos. Pese a ello, estas dificultades

también nos desvelan aspectos cualitativos, como la fuerza de los C.R.A.s (Colegios Rurales Agrupados) a partir de esa reinención de su programa educativo y la voluntad de cooperar con instituciones como FCAYC, al menos en nuestra comarca.

A nuestra llegada a la zona sentimos una decepción inicial, fruto de la expectativa de que en lugar de por una institución cultural nuestro principal benefactor apostase por implantar una fábrica, en consonancia con su trayectoria como industrial. Una fábrica equivalía, a corto plazo, en una lectura tan sucinta como miope, a reparar todas las carencias inscritas en el discurso que ha convertido en víctima propiciatoria al medio rural: industria frente a desindustrialización, trabajo frente a paro, sueldo frente a subsidio, acumulación de trabajadores frente a aislamiento, infraestructura frente a paisaje, lleno frente a vacío en definitiva...

Aunque somos una institución muy joven aún, la determinación con la que estamos aplicando programas a medio y largo plazo, basados en la identificación de este tipo de sensibilidades acerca de nuestro entorno, nos está permitiendo lidiar con algunos de esos clichés y vertebrar mejor el diálogo con todos los interlocutores.

Más allá, otro tipo de dificultad, en este caso en el plano institucional, radica en el absoluto subdesarrollo de la Ley de Mecenazgo, en la muy mejorable Ley de Fundaciones de Castilla y León, a las que se somete a instituciones como FCAYC o en la nula implantación de la Agenda para la Población de Castilla y León presentada por la Junta de Castilla y León. Son por sí mismos una serie de temas que darían para horas de debate y de planteamientos.

Un asunto que me gustaría introducir ahora es que siento como en los últimos tiempos los creadores de base hemos realizado un esfuerzo en luchar y defender, apoyándonos de hecho en ese documento de buenas prácticas, a nuestras instituciones culturales de las crisis que han afectado a su capacidad de desarrollar sus programas culturales —vía reducción presupuestaria drástica o presión directa por oposición ideológica— o de las amenazas de cese de actividad o cierre de muchos centros de arte en provincias. Pero este esfuerzo considero que ha desplazado nuestra atención y dedicación de lo importante a lo urgente, asumiendo también con ello un considerable desgaste. La fuerza de oposición desplegada por redes ciudadanas y de trabajadores culturales de base, dedicada a luchar por mantener y conservar las instituciones culturales que operan en nuestros contextos locales pienso que ha sido en muchos casos bastante conservadora. Por ejemplo, en el caso del Centro José Guerrero de Granada hubo una gran movilización en los momentos de mayor tensión, cuando cabía la posibilidad de su cierre —digamos que en la ciudad fue un momento maravilloso de eclosión de debate sobre política cultural, tanto a nivel académico, de calle, mediático, etc.—, pero más allá de aquello —que quizás no sea poco— ni la institución, ni la Plataforma Por el Centro Guerrero, ni la Universidad, ni ninguna otra red o colectivo en la ciudad ha podido impulsar acciones de carácter continuado para pensar y debatir las políticas culturales públicas en Granada o, para además de defender la necesidad de disfrutar de una infraestructura cultural como el Centro José Guerrero, pudieran también dialogarse su gestión, funcionamiento o su programa [11], asunto que considero sería bastante saludable realizar, sobre todo en una ciudad media como Granada en la que el tiempo y el espacio creo que facilitarían la conformación de foros que invitaran al tejido cultural y a la ciudadanía en general

a asumir una implicación y responsabilidad mayor en el diseño, ejecución y vertebración de su programa cultural. Esto conllevaría a la vez a abrir un debate de carácter estructural sobre la organicidad de nuestras instituciones, ideando nuevas técnicas, nuevos espacios, ensayando fórmulas que quizás no auguren éxitos inmediatos pero que permitirían experimentar situaciones excéntricas [12] que podrían ser rentables a medio y largo plazo.

[11]

¿Consideráis que bajo las estructuras actuales que gobiernan las instituciones culturales es esto posible? ¿Lo consideraréis deseable?

Si eso actualmente no es posible —y parece razonable pensar que no lo es en la mayoría de los casos— es tarea de todas y todos conseguir que se convierta en realidad.

Sabemos del peligro de generalizar ante una pregunta como esta. En el mismo sentido debemos ser conscientes de que hay un alto grado de heterodoxia en el modo y contexto con los que opera FCAYC, que la alejan de querer y poder dar lección alguna a nadie. Si tomamos la pregunta a nivel particular y nos abrimos a ser interpelados como soporte de un modelo cultural excéntrico de algún tipo, daremos pie a un discurso un tanto caricaturesco en nuestro caso: nuestro día a día toma su curso a partir de haber adoptado la decisión de ubicarnos en una población de cincuenta y un habitantes. Se puede ser el centro del mundo también desde ahí. Es una cuestión de ego. Ser excéntrico no garantiza de por sí nada. Sustituye unos retos por otros y pone de manifiesto unas debilidades que en otro caso quizá no estarían, y con las cuales, en todo caso, se debe convivir y afrontar. La excentricidad la entendemos como una puesta en valor de lo singular. En ese aspecto cabe reclamarla como la opción de mirar a espacios menos convencionales. Evitemos acercarnos desde ella a discursos victimistas. En un entorno frágil en muchos más aspectos que en el estrictamente cultural, como lo es este en el que trabajamos, dar rienda suelta a un aparato crítico basado en la excentricidad de un determinado modelo supondría un gran peligro y sería injusto: tendería a fomentar un latiguillo acerca de lo pintoresco que puede resultar que alguien se haya ido a una aldea a fomentar la cultura, a suscitar una cierta autocomplacencia y a relajarnos.

En FCAYC tratamos de poner en el centro la idea de cultura. Llevar esta al fuera de campo con la idea de trabajar mejor desde ahí quizá pueda ser una opción, pero lo cierto es que, de entrada, duplica el esfuerzo a la hora de volver a situarla en el primer plano. Entendemos que se pueden buscar las alternativas a aquello que no funciona sin necesidad de abordarlo como una excentricidad. En todo caso, tu comentario arroja otra pregunta: ¿quién o qué es el observador hegemónico de ese sistema, que resuelve lo que es excéntrico y respecto a qué?

[12]

¿Podrías poner un ejemplo significativo sobre esta cuestión basado en vuestra práctica?

En nuestro espacio hay diez copias de la llave de la puerta y las gestionan personas y colectivos muy diferentes con total libertad para hacer uso de ellas —serían lo que en el Mess Hall de Chicago llamaban los keyholders—. Puede parecer anecdótico pero los principios de corresponsabilidad que hacen esto posible vendrían a ser los mismos que posibilitarían una gestión colectiva de los espacios culturales institucionales. De nuevo ese espacio de libertad es una fuente potencial de conflicto, ya que unos pueden considerar que los otros han hecho un mal uso del *poder* que les confiere tener la llave; pero como decimos, abortar esa posibilidad de conflicto conlleva abortar también un espacio potencial de ejercicio democrático y emancipación que se basa en la concepción del espacio como un recurso de uso común donde el interés colectivo debe conciliarse con los intereses individuales.

Este hecho ha posibilitado que en el espacio, mientras pinta un grupo de vecinas de Bellvitge, Lola Lasurt haya estado preparando sus pinturas para el Espai 13 de la Fundació Joan Miró, un grupo de chicos y chicas del Institut Bellvitge haya estado preparando el atrezzo para el juego Bellvitge rol en vivo, Daniel Miracle haya impartido un taller de TV experimental comunitaria, los y las niñas del bloque hayan estado jugando, preguntando, descansando, acompañándonos... ¡todo esto en 70 m²!

Recuperamos un hecho ya descrito dado su significado: en FCAYC, una institución privada, el pueblo de Cerezales, representado por su alcalde —una institución pública—, está asentado con voz y voto en el patronato y tiene, entre otros, el derecho de desalojar a la Fundación de sus actuales instalaciones en caso de que entienda y acuerde que esta no está cumpliendo con su labor. No solo es una invitación al diálogo sino a compartir responsabilidades. El compromiso con una posición de la cultura en el centro del debate y de la acción.

Considero estos encuentros [ADACE 2013] como espacios de gran valor para pensar el presente y futuro de nuestro sector y sus instituciones. No obstante, este esfuerzo por organizar foros puntuales no tendría sentido sin el desarrollo de una labor crítica y estratégica prolongada e imbricada en lo local, es decir, sin trasladar y traducir este dispositivo crítico mediante el impulso de acciones a las que sea invitado ese *otro* al que frecuentemente se excluye del diálogo: una ciudadanía que está reclamando una participación más activa en los aparatos públicos [13].

[13]

¿Qué papel juega vuestro proyecto en la construcción de una esfera pública crítica respecto a las políticas culturales públicas?

Nuestra intención y nuestro deseo es que nuestra práctica ayude a construir no solo esa esfera pública crítica respecto a las políticas culturales gubernamentales, sino también que ayude a construir y refuerce los lugares que desbordan los modelos, las formas de subjetividad y los hábitos aprendidos que las sostienen; al tiempo que pretendemos contribuir a legitimar nuevos modelos o modelos que han sido marginados por no responder a los intereses dominantes. El sentido de nuestras prácticas viene en parte de no habernos reconocido en los paradigmas hegemónicos existentes y haber tenido la capacidad de poner en valor aquellos lugares desplazados en los que se establecen otro tipo de dinámicas en relación a la cultura, la política y lo social.

Como hemos manifestado, FCAYC es una institución privada, parte de una dotación fundacional de 3,5 millones de euros, y es con esa dotación con la que se generan, hasta la fecha, los recursos económicos que permiten financiar íntegramente su trabajo. Dentro de la estructura de esa viabilidad —viabilidad y rentabilidad son dos conceptos que políticamente nos hemos esforzado por diferenciar—, hemos decidido establecer la gratuidad de acceso a todos los programas y actividades, es decir, existe una voluntad irrefutable por parte de la institución a la hora de promover el acceso a la cultura desde la óptica de un bien público de acceso libre. Además, mantenemos una actitud propositiva a la hora de ofrecer marcos de colaboración a otras instituciones, públicas y privadas, de carácter análogo o complementario, mediante los cuales canalizar la llegada de más recursos a los proyectos en nuestro contexto de acción. Debemos señalar que nos hemos encontrado con una actitud muy laxa en algunos servicios culturales públicos, que nos perciben como un sustituto de sus responsabilidades en el territorio. Tanto a través de nuestros argumentos, como mediante los diálogos que mantenemos con el público y colaboradores, hemos trasladado una resistencia absoluta a la hora de sentirnos valorados por ninguno de estos como un sucedáneo de lo público. Somos solidarios con las carencias que percibimos en nuestro entorno en materia cultural y de otros tipos, nos implicamos en facilitar cuanto está a nuestro alcance, pero en ningún caso tenemos voluntad de sustituir los cauces públicos y sus responsabilidades aparejadas.

Recuerden que las plazas se llenaron y vaciaron rápidamente, aquel momento no estuvo exento de sentido, pero lo que realmente nos ha llenado de ilusión a muchos han sido los posos de aquella manifestación ciudadana. Lo más interesante de esta toma del espacio público no fue esa eventual y espectacular puesta en escena del descontento sino la creación de un nuevo lenguaje asociado a la protesta, la experimentación de nuevas formas de estar y hacer juntos, la eclosión de nuevas iniciativas de organización social dispersas en barrios, el emerger de nuevos espacios en forma de nuevas asociaciones formales e informales que están experimentando fórmulas de co-gestión público-privada vinculadas a sistemas de producción auto-sostenibles (notamos

como están prosperando proyectos en el ámbito cultural, pero sobre todo en el alimentario, el educativo, en el hábitat, etc., que desarrollan nuevas formas de vincularse y respetar el territorio a partir de una ciudadanía más comprometida y responsable con el mismo [14]). Una serie de fenómenos que quizás no sean tan visibles pero que tienen una capacidad de transformación de nuestra sociedad y de sus estructuras productivas aún más grande.

[14]

¿En qué sentido/s puede ser vuestro caso un ejemplo de proyecto cultural comprometido con el territorio?

Es problemático e imprudente situar la práctica de una misma como ejemplar, pero es evidente que compartimos con muchas personas y grupos una misma sensibilidad, por así decirlo. Tal vez el potencial transformador de nuestras prácticas resida en nuestra capacidad para trabajar con otros, en red, de forma colaborativa. En L'Hospitalet, la ciudad donde se encuentra el barrio de Bellvitge, muy diversos colectivos han puesto en marcha una iniciativa llamada *Reteixim els barris, construïm ciutat* (Retejemos los barrios, construimos ciudad) que pretende ir en esta dirección y a la que nos hemos sumado.

Sin embargo, creemos que es tan importante como este tipo de iniciativas el trabajo diario, invisible, en la retaguardia, de ir tejiendo esas redes con los agentes más próximos, con aquellos que a lo mejor no comparten una misma visión de la ciudad y de la esfera pública. No se trata de ilustrar a nadie, pero tal vez sí de situar en su horizonte de posibilidades otras formas de entender y, sobre todo, experimentar, su implicación en esa esfera pública; formas que, por otra parte, muchas personas, en especial las más mayores, ya vivieron en otro momento y que se han ido desarticulando y atomizando. Y en eso estamos principalmente.

Llegados a este punto, nos gustaría pensar que de las anteriores respuestas pueden extraerse algunas conclusiones iniciales por parte del lector.

Traer aquí a colación un asunto de primera importancia como son las políticas alimentarias o educativas creo que no es gratuito, porque nos permitiría pensar que si estas tentativas y experiencias de resistencia están planteando alternativas a un sistema que no consideramos sostenible, un ámbito tan de primera necesidad también puesto en crisis como es el sistema del arte y la cultura y sus instituciones debería hacer un esfuerzo y pensar de modo no conservador, planteándose retos y cambios de carácter vertebral.

Veamos este momento en términos de oportunidad o posibilidad. Aunque sea grave, y esté teniendo nefastas consecuencias, la carga impositiva del IVA no es el principal problema que sufre nuestro sector: el del arte contemporáneo. Ni los agentes vinculados a él estamos movilizados,

ni la ciudadanía en general nos está dando un apoyo masivo, como si lo vemos por ejemplo en sanidad o educación. Esto debería hacer que nos replanteáramos nuestro vínculo social y atendiéramos de una manera más activa a esos signos que parecen indicar la posibilidad de actuar y trabajar desde otros paradigmas quizás más éticos y equilibrados. Para las organizaciones sociales y los grupos y espacios que trabajamos localmente en cultura desde el segmento que va del amateurismo a la profesionalización, pasando por fórmulas que posibilitan generar economías intermedias, siento que llega el tiempo de los cuidados, con nosotros mismos y nuestras redes, des-burocratizando nuestra gestión y optando por políticas de decrecimiento cultural [15].

[15]

¿Mantiene vuestro proyecto una postura crítica con las formas y modos del sistema de producción cultural tradicional?

Sin duda. Al fin y al cabo, el sistema de producción cultural ha funcionado en un sentido, como decíamos antes, como un dispositivo de distinción y estratificación social. Aunque la idea de que el arte y la cultura son buenos *per se* parece ser dominante, tal vez no sea descabellado pensar que se haya muy extendida la sospecha —no explicitada— de que la cultura ha contribuido a perpetuar ciertas desigualdades; tal vez por eso no se ha dado un apoyo popular a las reivindicaciones del sector cultural.

Esperamos que así lo esté percibiendo ese sistema, entre otras cosas, porque una buena parte del equipo de FCAYC procede de él y conoce, en cierta medida, sus limitaciones. Agradeceremos sus críticas, si se realizan como una aportación para fortalecer este proyecto. Además, aquí cabe la máxima de que la crítica bien entendida comienza por uno mismo. Acudir con herramientas y discursos ortodoxos a un medio poco convencional para las políticas culturales, como es el medio rural español, sería poco menos que ridículo. Así, hemos tenido que asimilar un lenguaje que nos permita comunicarnos, en primera instancia, con este entorno rural y con sus integrantes y que tiene, por así decirlo, sensibilidades diferentes al que articulan los modos de producción cultural tradicionales. Una forma y un fondo con numerosas singularidades y a los que debemos respeto. Parece obvio señalarlo pero significa tiempo, esfuerzo, energía y capacidad de comprensión. Forma parte de nuestro trabajo y es natural que así sea. Con cinco años de vida como institución, aún estamos estableciendo los cimientos que hagan de este proyecto una posible realidad. Incita a replantearse muchos de los tópicos del discurso cultural más homogéneo y tradicional. Es por todo esto por lo que hemos descartado apostar por situaciones de visibilidad institucional o éxito de público en cuanto a cifras. Nuestro discurso y nuestra manera de obrar es de proximidad: con cada persona —hay no humanos que también forman parte de FCAYC—, con cada medio, con cada ciclo. Las afecciones tradicionales a la hora de autorrepresentarnos como institución, de ofrecer cifras mediáticas, supondrían para nosotros un consumo de energía insostenible y anclado en el corto plazo. Preferimos dedicar dicha energía a investigar cómo establecer mejores vínculos

con un contexto plagado de ramificaciones, como venimos describiendo, y una perspectiva de medio y largo plazo. Hasta ahora, hemos encontrado un apoyo sin fisuras por parte de todos los estamentos de la institución en este objetivo.

Mi experiencia en relación al trabajo de mediación en arte y particularmente respecto al impulso de espacios de producción y crítica y a la creación de contexto se inicia siendo estudiante de tercer ciclo en Bellas Artes, colaborando en el diseño y la coordinación de un proyecto denominado Aulabierta¹.

Lo fundamental de Aulabierta era su conciencia de ser un espacio discursivo y de acción crítica respecto a sí misma y al contexto donde se situaba: en esta caso la universidad. Este era nuestro compromiso y nuestra intervención en lo real, dos supuestos que como creadores (en formación) nos parecían ya entonces fundamentales respecto a nuestra actividad.

También con Aulabierta descubrimos ciertos elementos controversiales que de algún modo siguen atravesando la mayoría de los proyectos que más tarde hemos impulsado o en los que hemos estado involucrados. Uno de ellos es la consabida facilidad que tiene la institución para flexibilizarse y asumir la crítica como parte de su mismo proceso de modulación. En *Los herederos, los estudiantes y la cultura* Bourdieu y Passeron hablan de esta teoría de la integración de la crítica comentando que la «rebeldía contra el sistema académico cumple, por caminos retorcidos, con los fines últimos que persigue la universidad».

En nuestro caso, el desarrollo de un programa de estudios paralelo al académico, ideado en función de los deseos e intereses de los estudiantes, acabó siendo promocionado por la propia institución universitaria como valor de capacitación y excelencia de su programa de formación. Es decir, que de algún modo le cubríamos el hueco curricular de la auto-formación —del aprendizaje autónomo— a la universidad —perversa apropiación del Plan Bolonia de unos conceptos que compartimos desde la perspectiva progresista—. Con ello, nos dimos cuenta que estábamos justificándole *gratuitamente* a la institución, sin mayores costes ni inversión de recursos, este objetivo.

Si trasladamos este asunto al mundo profesional —por ejemplo al sistema arte— puede resultar que con muchas de nuestras precarias iniciativas estemos cumpliendo el sueño del neoliberalismo, una sociedad a la que no le hace falta recursos del Estado para desarrollarse. Asunto este que, en momentos de crisis como la actual, de ausencia de inversión, de esquilación de presupuestos en las instituciones culturales... cuando de algún modo notamos la regeneración de escenas y la emergencia de espacios y proyectos que plantean un afuera de la institución... nos asalta la duda de si esta situación no jugará a favor del sistema neoliberal, profundizando en situaciones de auto-explotación y precarización del sector como en pocos momentos hemos vivido [16]. De ahí que pensar en políticas de decrecimiento pueda ser más que oportuno.

1 <http://aulabierta.info/>

[16]

¿Cómo os situáis en torno a esta controversia?

¿Os ha atravesado este asunto de algún modo?

Nuestra situación de precariedad antes y durante la crisis no ha variado mucho. La Fundició fue una apuesta en el 2006 por cooperativizar nuestro trabajo para afrontar una situación de precariedad en el sector totalmente normalizada y aceptada por aquellos y aquellas que gozaban de unas condiciones sociales y materiales que les permitían sostener dicha precariedad (y también por quienes no podían sostenerla y que tarde o temprano se han visto mayoritariamente excluidos del campo).

Corremos el riesgo, como bien apuntas, de hacerle el juego al neoliberalismo confundiendo autogestión con gestión de la miseria. Resulta evidente que ciertas políticas de *innovación social* a escala europea se venden como una delegación en la ciudadanía de la gestión de lo público; en realidad esta delegación es una falacia porque no se traspasan a la ciudadanía los recursos materiales necesarios para hacer efectiva dicha gestión. Esta es la trampa que encierran planes como la *Big Society* del gobierno británico o la idea del gobierno holandés de sustituir el estado del bienestar por una *sociedad participativa*.

Por nuestra parte seguimos apostando por reclamar la gestión de los recursos públicos, la cuestión de nuevo es cómo se socializa esa gestión de los recursos. Casi todos nuestros proyectos se han financiado con dinero público que hemos reclamado y seguimos reclamando, creemos que es más necesario poner ahí nuestra energía que no en hacer una campaña de *crowdfunding*, por ejemplo, que es una fórmula que nos genera bastantes dudas, sobre todo en el sentido que venimos hablando de precarizarnos en favor del sistema neoliberal.

Hemos logrado una confianza importante por parte del patronato de FCAYC y de sus usuarios en el plan con el que trabaja la institución. El primer resultado que nos ha brindado este plan es que FCAYC está actualmente liberada de cualquier presión cuantitativa de público. Eso supone una gran dosis de serenidad. Minimiza planteamientos resultadistas, y coloca cuestiones como la visibilidad en una medida mucho más ajustada. Gracias a este tipo de política la institución deja de ser rehén de la actualidad. El segundo logro es dar valor al error e incluso al fracaso como una variable lógica de un proceso de investigación, sin ser complacientes con ello.

Nuestra relación con las instituciones culturales se ha dado a través de procesos de negociación en los que las posiciones y posturas de las partes han tenido que salvar ciertas barreras históricas (este asunto tampoco es que sea reciente):

- la desconfianza a tratar con la institución por la experiencia de cooptación del discurso y el capital social de los movimientos de base;
- la prominencia de lo visual y más exactamente de la necesidad o la tendencia de la institución de hacer visible realidades, acontecimientos, grupos, personas... que mantienen una posición tensa respecto a la visibilidad (prefiriendo posiciones invisibles);

- el énfasis por obtener unos resultados (ni siquiera hablo de una crítica a la *objetualidad*) que sean medibles, presentables y rentables cuando en muchos casos, en muchos procesos, esto no es inmediato o incluso posible;
- la dificultad de la institución para comprometerse en iniciativas en las que *el fracaso* pueda ser una condición posible o incluso deseable. Pasa que muchos procesos o programas que iniciamos tienen un fin incierto, imprevisible, y eso puede ser un valor para los agentes vinculados a ellos, pero ciertamente en ocasiones nos hemos encontrado con el requerimiento de tener unos resultados que puedan ser *objetivables*, *brillantes* e incluso *publicitables* tanto para la opinión pública como incluso para el cargo político o patronato ante el que los responsables del programa de una institución tienen que defender su gestión. Y esto no tiene que ver con la responsabilidad pública de justificación de una inversión o gasto, que comparto o compartimos, sino con la voluntad de la institución de embarcarse en tentativas de dudosos resultados, de ponerse en riesgo.

Las instituciones culturales, en estos procesos de negociación y apertura que han tenido muchas de ellas hacia experiencias que iban más allá de los dominios disciplinares tradicionales de lo artístico, han llevado a cabo procesos de autocrítica que las han obligado a repensar sus proyectos culturales, su relación con los públicos e incluso sus estructuras y modos de organización.

Hay todo un cambio de lenguaje, se entrevisté una nueva manera de entender el papel de las instituciones culturales por parte de sus responsables que, en alguna medida, deriva de los procesos de co-aprendizaje [17] que en años hemos mantenido los agentes sociales con ellas.

[17]

**¿Qué relación mantenéis o habéis mantenido con las instituciones culturales públicas?
¿Podemos hablar de procesos de co-aprendizaje reversibles con ellas?**

Un lugar común pero cierto es que, al fin y al cabo, las instituciones las componen personas con nombre y apellidos y al final son tal o cual persona con las que estás trabajando o negociando. En este caso, lógicamente, se dan procesos de co-aprendizaje, pero las instituciones culturales son engranajes pesados, lentos y de una complejidad absurda que en muchas ocasiones las hace inoperativas —aunque es habitual que las instituciones adquieran una agilidad y un músculo inusitado a la hora de reprimir, coartar o abortar aquellas iniciativas que les resultan molestas e indeseables—.

Pero tampoco hemos de ser cándidos, ya que la voluntad de las personas que trabajan en las instituciones no es soberana, no se trata solo de que se vean controladas y coartadas, que también, sino de que ellas encarnan a la institución y hacen propios sus valores y objetivos.

Sería pretencioso por parte de FCAYC responder a esta pregunta de manera retrospectiva. Estamos sentando las bases de esa relación y hemos de trabajar más en ello antes de ofrecer criterios sólidos.

Por otra parte, si hacemos de estos cambios experimentados en las instituciones culturales —en esta cuestión del lenguaje, de su operatividad— una oportunidad, hay que reconocer que en la relación y en el trabajo conjunto con ellas también hemos podido (personas de un perfil como el mío) aprender a profesionalizar nuestras prácticas y a dotarnos de unos recursos (no solo económicos; me refiero más bien a habilidades en la gestión y producción sobre todo) que de otro modo hubieran sido muy difícil obtener. El trabajo realizado dentro o en colaboración con programas culturales o instituciones culturales públicas ha dado en los últimos años frutos dulces en relación a la consolidación de espacios, programas y escenas locales.

En mi caso, la vinculación con Aulabierta, *Transductores*², y sobre todo la actividad dentro de la Plataforma Por el Centro Guerrero³ en el contexto cultural local, ha derivado en la creación de TRN, un laboratorio de creación y edición, en el que nos sentimos implicados muchos agentes locales. En este momento TRN no tiene local social y anda fundamentalmente desarrollando proyectos que tienen que ver con la edición. A la vez estamos estudiando y experimentando fórmulas que hagan sostenible el/los proyectos.

Esta cuestión de la sostenibilidad [18], cuando hablamos de prácticas que se mueven dentro del ámbito de la *auto-gestión*, es uno de los asuntos críticos que continuamente se debaten. Aquí no nos queda otra que experimentar nuevas fórmulas, aprender de experiencias similares, equivocarnos incluso... pero de algún modo tenemos que afinar —hoy más que nunca— la ingeniería de captación de recursos, si:

- queremos asegurar que las iniciativas (nuestros espacios y programas) puedan desarrollarse y mantenerse el tiempo necesario para ser significativas y ejercer una influencia real en su contexto;
- si aspiramos a que estas iniciativas de carácter independiente puedan profesionalizarse —si es que este es su objetivo—, es decir, generar una economía mínima para mantener el programa y recompensar económicamente a las personas que trabajan en él;
- si queremos salvar la muchas veces necesaria contribución subsidiaria que hace la administración. Y esto sinceramente —y viendo los tiempos que corren— es un modelo que debe ser debatido y repensado. No hacen falta pruebas para saber que este es uno de los asuntos más graves y delicados para las personas y grupos involucrados en la creación y gestión de espacios culturales independientes de las administraciones públicas (aunque me atrevería a decir que es el principal problema al que hoy se enfrenta cualquier institución gubernamental —o no— dedicada a la cultura).

2 <http://transductores.net/>

3 <http://porelcentroguerrero.com.es/>

[18]

¿Cómo vivís este asunto de la sostenibilidad de vuestro proyecto?

Lo comentábamos antes: entendemos que la administración pública es en este momento una administración gubernamental que contribuye a la extracción hacia manos privadas de lo que debería ser común; pensar en nuevos modelos pasa por reclamar otro tipo de gestión de lo que es de todos y todas y no por responder a la lógica y el imaginario construido del subsidio como una forma de parasitación, en un momento en que se nos dice por activa y pasiva que no hay dinero. No queremos pedir subsidios, pedimos la gestión de nuestros recursos respondiendo a otros modelos económicos y sociales distintos de los impuestos por los poderes del Estado y el mercado.

Otra posibilidad sería sumarnos a posiciones como las que se postulan desde iniciativas como la Cooperativa Integral Catalana. Si practicamos la insumisión fiscal entonces necesitamos vernos capacitados para construir un sistema totalmente disidente que cubra todas nuestras necesidades, vivienda, educación, sanidad, cultura... A nosotros aún nos genera vértigo la posibilidad de dismantelar totalmente un sistema que debería ser público en favor de un sistema incipiente con un alcance limitado; aún así, es muy importante que estos modelos coexistan y abran la posibilidad de imaginar otras formas de organización social. Por otro lado, también nos parece necesario mantener formas de delegación: intuimos que la autogestión de absolutamente todas las parcelas de la vida puede llegar a ser igual de insostenible que esta desposesión de los recursos en la que nos movemos. Por descontado, esas formas de delegación deben pasar por la transparencia, el control ciudadano y formas de gobierno fundamentadas en el *mandar obedeciendo*.

Nos atreveríamos a afirmar que nuestra apuesta es quizás más sostenible ahora que cuando iniciamos nuestras prácticas, antes incluso de constituirnos como cooperativa. En aquel entonces el único horizonte que se vislumbraba en el campo del arte para personas que proceden de las clases trabajadoras como nosotras, era conseguir un trabajo alimenticio que no ocupara muchas horas y pudiera cubrir las necesidades económicas y ocupar el resto de tiempo libre en la práctica artística y por amor al arte. Contra ese modelo estuvimos luchando durante los primeros años.

La situación actual hace que nuestras maneras de hacer sean más fácilmente reconocidas, que encontremos afinidades ideológicas y que se inserten en un contexto político más sólido y cohesionado; este reconocimiento no proviene tanto de las instituciones como de la gente, de otros colectivos e iniciativas con las que compartimos puntos de vista y modos de hacer. Podríamos atrevernos a decir que es el momento en que más gente se ha acercado a nosotras interesándose por nuestra labor y enmarcándola en un contexto social y político que ya tenemos más que esbozado.

Para que nuestro trabajo sea realmente sostenible es necesario un cambio radical del sistema.

La sostenibilidad, la rentabilidad y la financiación de nuestro trabajo son tres aspectos distintos. Seremos sostenibles mientras quede población, usuarios, colaboradores y público en la zona —o que quiera acercarse a ella y a la institución—, con quienes compartir este esfuerzo. FCAYC parte de un pensamiento y una acción polifónicos, asimilados por el equipo que la integra, en el que se invita a trabajar y a percibir cuanto proponemos de modo que el planteamiento pueda ser posible en una escuela, en una plaza, en una casa del pueblo o en una ampliación de nuestro equipamiento, como la que vamos a acometer en los próximos meses. Incluso, en una vía más intangible, cabría pensar que la sostenibilidad del proyecto podría quedar ligada a la capacidad de valorar y reclamar en un futuro la necesidad de nuevos espacios de encuentro y transmisión de saberes —como busca ser FCAYC— en otros lugares y de fomentar su puesta en marcha, de manera autónoma, por parte de los usuarios de la institución, en caso de que logremos una conexión honesta entre todos. Si aceptamos esa premisa, que FCAYC sea sostenible no tendría sentido si no fuésemos capaces de percibir que la clave es la sostenibilidad de los entornos que se establecen en torno a la cultura. Ese es el reto y el valor a cuya construcción trataremos de aportar. Sería un gran síntoma de sostenibilidad que este objetivo sobrepasase unas siglas en concreto y dejaríamos de hablar, si nos permites la analogía, del valor de una especie, para hablar del valor de un ecosistema.

La rentabilidad, en nuestro caso, es una apuesta por una rentabilidad en el apartado social. La pregunta más justa, por tanto, debería ser al menos colectiva e incluir a nuestros usuarios. Son ellos quienes deberían responder con nosotros si la existencia de un espacio como FCAYC es rentable. Si nos hubiésemos planteado la necesidad de una rentabilidad económica de la institución, hubiese sido muy poco hábil optar por un modelo de fundación; no están pensadas para eso, como demuestran las noticias que aparecen últimamente en los medios.

La financiación es un aspecto que seguiremos trabajando. Hemos apostado por un modelo muy sencillo hasta el momento: producimos y abordamos aquello que somos capaces de financiar. Esto tiene grandes ventajas, en el sentido de que nos ofrece tranquilidad, pero al mismo tiempo limita algunos aspectos del crecimiento a futuro. Además, reforzar criterios de cofinanciación de determinadas actividades o áreas permite impulsar el trabajo en red con otras agencias e instituciones y este es un aspecto en el que tenemos margen de mejora.

Ya decía que quería ver en este momento un tiempo para la oportunidad, creo que es tiempo de actuar, pensar y atender a la emergencia de nuevas formas, de nuevas prácticas que están experimentando otras políticas, otros modos de hacer, de organizarse en el ámbito del arte, es decir, que frente a la —también comprensible— postura del éxodo están apostado por la resistencia.

Sobrevivir y resistir al pesimista aire que respiramos debe ser nuestro compromiso con la profesión que elegimos y también nuestra responsabilidad, nuestra militancia. De todos modos creo que no basta con sobrevivir, lo que queremos es vivir, el BUEN VIVIR [19] (el concepto *buen vivir* o *sumak kawsay* en quechua, es el lema que inspira la nueva constitución ecuatoriana).

[19]

¿Qué retos de futuro tenéis?

¿Con qué dificultades os encontráis para desarrollar vuestro proyecto?

Sumarnos a la revolución desde la retaguardia.

Es difícil enumerar tan siquiera aquellos de los que es posible que seamos más conscientes. Comienzan por mantener la cohesión como equipo y al mismo tiempo ser capaces de crecer. Tenemos que mejorar nuestra capacidad para debatir los objetivos de FCAYC en conjunto. Podemos mejorar el equilibrio entre la implicación que sentimos con este trabajo y aspectos que tocan con nuestra vida privada, como los horarios en momentos de clímax en la actividad de la institución, que tiene una marcada componente estacional hasta el momento.

Debemos afrontar la responsabilidad que supone haber realizado un análisis acerca de por qué y cómo crecer, como el que hemos realizado en los dos últimos años y medio y confirmar que tiene sentido la política que hemos planteado con este crecimiento.

Hemos de seguir trabajando en nuestros ciclos y en los formatos de actividad asociados a ellos. Tenemos que encontrar nuevas respuestas a preguntas que apelan al sentido de las exposiciones en nuestro contexto, a sus contenidos, a su periodicidad.

Tenemos la tarea de profundizar en nuestras líneas de trabajo estructurales. Debemos esforzarnos por comunicarnos mejor con otras instituciones públicas y privadas y lograr redes de colaboración bien estructuradas. Queremos conseguir la consolidación de grupos y colectivos, de manera que puedan reproducir en otros lugares el trabajo que desarrollan con el amparo de la institución, para que trabajen con independencia...

Manuel Borja-Villel

Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desde 2008 hasta la actualidad, ha dirigido con anterioridad el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) (1998-2008) y la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona (1990- 1998), instituciones donde ha repensado estructuras museísticas canónicas y ensayado narraciones antagónicas y transversales a la ortodoxia modernista. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Valencia, en 1981-1982 fue Special Student en la Yale University. Obtuvo diversas becas, entre ellas, la beca Fulbright y la beca Kress Foundation Fellowship. Es Doctor en Historia del Arte por la City University de Nueva York. Autor de numerosas publicaciones, ha comisariado exposiciones de artistas como James Coleman, Marcel Broodthaers, Lygia Clark, Hans Haacke, Antoni Tàpies, Luis Gordillo o Elena Asins, entre otros. Asimismo, ha desarrollado proyectos como *Los límites del museo*, *La ciutat de la gent*, *Antagonismos*, *Arte y utopía*, *Un teatro sin teatro*, *Bajo la bomba*, *Atlas* o *Desacuerdos*. Ha sido presidente del CIMAM, miembro del Comité de Selección de las Documenta 12 y 13 de Kassel y miembro de varios organismos internacionales como la Foundation for Arts Initiatives (FFAI).

Antonio Collados Alcaide

Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Granada (2012) con una tesis sobre prácticas artísticas colaborativas y espacialidad crítica titulada: *Laboratorios artísticos colaborativos. Espacios transfronterizos de producción cultural. El caso de Aulabierta en la Universidad de Granada*. Investigador y Profesor Ayudante en el Departamento de Escultura de la Universidad de Granada. Co-fundador de Aulabierta y de otras iniciativas culturales independientes en la ciudad de Granada como TRN-Laboratorio artístico transfronterizo o el proyecto editorial Ciengramos. Coordina junto a Javier Rodrigo el proyecto cultural y de investigación *Transductores* (www.transductores.net). Ha editado y colaborado en numerosas publicaciones y proyectos de investigación nacionales e internacionales sobre políticas culturales, prácticas artísticas colaborativas y procesos artístico-educativos en el espacio público. Ha diseñado y dirigido numerosas actividades formativas de carácter nacional e internacional sobre estos mis-

mos temas de interés para instituciones como el Centro José Guerrero, la Universidad Internacional de Andalucía, la Universidad de Granada, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, el Museo de Antioquía (Medellín, Colombia) o los Centros Culturales de España en Sao Paulo y Costa Rica.

Bart de Baere

Director del Museo de Arte Contemporáneo de Amberes (MUHKA) desde 2002, ocupó el cargo de presidente del Consejo flamenco para la Cultura, que asesora al gobierno en materia de política cultural. De 1999 a 2001, fue consejero de patrimonio cultural y arte contemporáneo del Ministro de Cultura flamenco. Ha organizado diversas exposiciones, como, por ejemplo, *Esta es la muestra y la muestra es muchas cosas*. Asimismo, ha comisariado eventos para diferentes lugares, entre ellos la *Documenta IX*, de Kassel. Como asesor del Ayuntamiento de Johannesburgo, se involucró en la creación de una bienal en Sudáfrica. Fue miembro del Consejo Asesor Internacional de la red de centros Soros de arte contemporáneo en Europa del Este. Los escritos, textos teóricos y entrevistas de Bart de Baere han aparecido en diferentes publicaciones y entre ellos cabe citar: "Linking the Present to the Now", en *Art & Museum Journal*, 1994; "The integrated Museum", en "Stopping the Process?", *NIFKA*, Helsinki, 1998; "Potentiality and Public Space. Archives as a Metaphor and Example for a Political Culture", en *Interarchive*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Lüneburg/Colonia, 2002; "Ensembles as a Basis for Approaching Art", en *L'internationale*, JRP|Ringier, serie de documentos, 2012. Bart de Baere es autor de artículos sobre artistas como Thierry De Cordier, Raoul De Keyser, Jan Fabre, Rosa El Hassan, Meschac Gaba, Dora García, René Heyvaert, Suchan Kinoshita, Danny Matthys, Ulf Rollof, Manfre Du Schu y Franz West.

Daniel García Andújar

Artista visual residente en Barcelona Involucrado en el movimiento asociativo de artistas (AAVC, Hangar) ha participado en la elaboración de programas de política cultural. Miembro histórico de *irational.org*, fundador de *Technologies To The People* e iniciador de numerosos proyectos en Internet como *art-net-dortmund*, *e-barcelona.org*, *e-valencia.org*, *e-seoul.org*, *e-sevilla*.

org, e stuttgart.org, postcapital.org, e-madrid.org, etc. Ha dirigido y producido talleres para artistas y colectivos sociales, proyectos de investigación, intervenciones en espacio público y numerosas exposiciones en distintos países.

Boris Groys

Es filósofo, ensayista, crítico de arte y teórico de la comunicación, así como un experto internacionalmente reconocido tanto del arte y de la literatura posmodernos de finales de la era soviética, como de la vanguardia rusa. Los textos de Groys abordan tradiciones tan extremadamente dispares como son el posestructuralismo francés y la filosofía rusa moderna. En la década de 1970, Groys, que había estudiado filosofía y matemáticas en la Universidad Pública de Leningrado, se metió de lleno en el ámbito cultural no oficial de las capitales rusas, acuñando el término de “conceptualismo moscovita”. Entre 1976 y 1981, disfrutó de una residencia de investigación en el Departamento de Lingüística Estructural y Aplicada de la Universidad Pública de Moscú y, en 1981, emigró a Alemania del Oeste, donde se doctoró en Filosofía en la Universidad de Münster. En Estados Unidos, se le conoce principalmente por su libro *Obra de Arte Total Stalin*. Esta obra es considerada la introductora de los autores rusos posmodernos a los lectores occidentales. Entre sus textos filosóficos, cabe citar *Philosopher's Diary, On the New. A Study of Cultural Economics* y *The Invention of Russia*, mientras que sus aportaciones a la teoría y a la crítica de arte se encuentran recogidas en *Vanishing Point Moscow* y *The Art of Installation*. Sus libros más recientes son *Under Suspicion. A Phenomenology of the Media* e *Ilya Kabakov. The Man Who Flew into Space from his Apartment* (Afterall/MIT Press, 2006). Ha editado asimismo compilaciones de artículos en ruso y alemán y ha escrito más de un centenar de ensayos. Desde 1994, además de trabajar como comisario y organizador de numerosas exposiciones y conferencias internacionales de arte (recientemente, ha sido el comisario del Pabellón ruso de la Bienal de Venecia de 2011 y ha participado en el comisariado de la Bienal de Shanghai de 2012), ha ejercido como Profesor de Estética, Historia del Arte y Teoría de la comunicación en el Centro de Arte y Tecnología de la comunicación de Karlsruhe. Desde septiembre de 2009, es catedrático

de Estudios rusos y eslavos en la Universidad de Nueva York e Investigador Titular de la Academia de Diseño de Karlsruhe. En la actualidad es también Profesor Emérito del Centro Internacional de Estudios Culturales y Teoría de la Comunicación (IKKM) de la Universidad Bauhaus, Weimar.

Sol Henaro

Es egresada del Programa de Estudios Independientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Entre el 2000 y 2003 fue co-curadora del MUCA Roma (Museo Universitario de Ciencias y Artes, UNAM) y a inicios del 2004 fundó la Celda Contemporánea, proyecto de recuperación de la memoria artística en México que dirigió hasta el 2006. En 2010 curó la exposición *No-Grupo: Un zangoloteo al corsé artístico* presentada en el Museo de Arte Moderno y una versión anterior, en la Trienal de Chile 2009; en el 2011 curó la exposición *Antes de la resaca... una fracción de los noventa en la colección del MUAC*. Su interés en el cuestionamiento de la construcción de la historia del arte la ha llevado a ponderar diversas singularidades no tan visibles dentro de la genealogía artística, interés que encontró eco y complicidad dentro de la Red de Conceptualismos, de la que forma parte desde el 2010 y con quienes concretó de manera colectiva la exposición *Perder la forma humana, una imagen sísmica de los años ochenta latinoamericanos* presentada en 2012 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Desde el año 2011 es curadora de la colección del MUAC donde actualmente presenta *Pulso Alterado* en colaboración con el curador peruano Miguel López.

María Dolores Jiménez-Blanco

Es profesora Titular de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid (UCM) desde 1998; Profesora del Máster en Estudios Avanzados en Museos y Patrimonio de la UCM desde 2008; Coordinadora del Máster de Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual (UCM, UAM y MN-CARS) entre 2009 y 2010; Profesora en la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona entre 2002 y 2006; Premio Extraordinario de Doctorado con la tesis *Aportaciones a la Historia de los Fondos del Museo Español de Arte Contemporáneo* (1987) y Máster en *Art History and Museum Training* por la George Washington University (Washington, DC) en 1990.

Ha colaborado con la Phillips Collection de Washington DC y el Museo Guggenheim de Nueva York, entre otros museos americanos. Coordinadora y editora de la *Guía del Prado* (primera edición en papel, 2008). Vocal del Real Patronato del Museo del Prado desde 2013. Es autora de *Arte y Estado en la España del siglo XX* (1989), y de monografías sobre *Julio González* (2007), *Gargallo* (2012) y *Juan Gris* (1999), y es editora de *Juan Gris. Correspondencia y Escritos* (2008). Entre sus publicaciones destacan también *Arte Español en Nueva York/ Spanish Art in New York* (2004) y *Buscadores de belleza. Historias de los grandes coleccionistas de arte* (2007, 2a edición 2010), con Cindy Mack. Desde 2002 es colaboradora habitual del suplemento *Cultura/s* del diario *La Vanguardia*, de Barcelona.

José María Lasalle Ruiz

Nacido en 1966 en Santander, ha sido durante la anterior legislatura secretario de Cultura del Comité Ejecutivo Nacional del PP y portavoz de Cultura del Grupo Popular en el Congreso de los Diputados. Diputado por Cantabria desde 2004 hasta 2012, ha sido además asesor y miembro del gabinete de Mariano Rajoy desde 2004. Doctor en Derecho por la Universidad de Cantabria, ha realizado estancia de investigación en la Universidad de Leicester. Ha sido profesor de Filosofía del Derecho en la Universidad de Cantabria (1996-2000) y en la Universidad Carlos III de Madrid (2001-2003); profesor de Sistemas Políticos Comparados en la Universidad San Pablo-CEU de Madrid (2003-2006); y profesor de Historia de las Ideas en la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid (2006-2008). Hasta 2011 era profesor en el área de filosofía del derecho de la Universidad Rey Juan Carlos de Madrid. Ha sido subdirector del Colegio Mayor Isabel de España (2002-2003) y director de la Fundación Carolina del Ministerio de Asuntos Exteriores (2003-2004). Ha colaborado con diversos medios de comunicación, como: *ABC*, *El País*, *Diario Montañés*, *Cadena Ser* y *Revista de Occidente*. De entre sus publicaciones destacan las monografías *John Locke y los fundamentos modernos de la propiedad* (Dyckinson-Universidad Carlos III, 2001), *Locke, liberalismo y propiedad* (Colegio Registradores de la Propiedad, 2003) y el ensayo *Liberales. Compromiso cívico con la virtud* (Debate, 2010).

Alberto López-Cuenca

Es doctor en Filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid y profesor titular de Teoría del Arte y Filosofía en la Universidad de las Américas Puebla, donde ha sido coordinador de posgrados. Ha sido colaborador habitual del suplemento cultural del diario *ABC* y de *Revista de Libros*. Sus trabajos han aparecido en publicaciones internacionales como *Afterall*, *ARTnews*, *Lápiz*, *Curare* o *Revista de Occidente*. Ha impartido conferencias en distintas instituciones académicas y culturales en Argentina, Brasil, Ecuador, España, México, Reino Unido y Turquía, donde ha participado en las jornadas *Public Capital* como parte del Public Programme de la Bienal de Estambul 2013. Ha coeditado dos libros, *Propiedad intelectual, nuevas tecnologías y libre acceso a la cultura* (UDLAP/ Centro Cultural de España México, 2008, junto a Eduardo Ramírez) y *¿Desea guardar los cambios? Propiedad intelectual y tecnologías digitales: hacia un nuevo pacto social* (Centro Cultural de España Córdoba, 2009, junto a Paula Beaulieu). Ha sido Profesor invitado en Columbia University en Nueva York y en Goldsmiths, University of London, y docente en la Universidad Autónoma de Madrid, así como en la Universidad Iberoamericana y el Centro Nacional de las Artes, en México, D.F. En la actualidad es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México, nivel I.

Natalia Majluf

Historiadora de arte por Boston College, obtuvo la maestría por el Institute of Fine Arts, de New York University (1990) y el doctorado por la Universidad de Texas en Austin. Ha sido curadora en jefe del Museo de Arte de Lima (1995-2001) y desde 2002 dirige la misma institución. Su trabajo de curaduría e investigación se ha centrado en temas de arte latinoamericano de los siglos XIX y XX. Es editora de *Francisco Laso. Aguinaldo para las señoras del Perú y otros escritos* (2003), *Los incas, reyes del Perú* (2005), *Luis Montero. 'Los funerales de Atahualpa'* (2011) y *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro* (2012). Es coautora de *Vinatea Reinoso, 1900-1931* (1997), *La piedra de Huamanga: lo sagrado y lo profano* (1998), *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna* (1999), *La recuperación de la memoria. El primer siglo de la*

fotografía. Perú, 1842-1942 (2001), *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro* (2008), *Camilo Blas* (2010), *Fernando Bryce. Dibujando la historia moderna* (2011) *Carlos Baca-Flor* (2012) y *Sabogal* (2013). Participa actualmente en un proyecto colectivo de investigación sobre el pintor José Gil de Castro, que ha sido financiado por la Fundación Getty. Enseñó en el programa de maestría en Historia del Arte de la Universidad Católica del Perú entre 2010 y 2012. Ha sido becaria del Centro para Estudios Avanzados de Artes Visuales del National Gallery de Washington, D.C., del Centro para Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge, de la J. Paul Getty Foundation y de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation.

Nina Möntmann

Es comisaria y profesora de Teoría del Arte e Historia de las Ideas en el Real Instituto de Arte de Estocolmo. Entre los proyectos que ha comisariado recientemente, cabe citar el proyecto cinematográfico *Un nuevo producto*, con Harun Farocki (Deichtorhallen Hamburg, 2012); la muestra colectiva *Si no podemos lograrlo juntos. Artistas que reflexionan sobre las (dis) funciones de la comunidad* (The Power Plant, Toronto, 2008/09) y, en 2009, *La muestra de Jerusalén. El Síndrome de Jerusalén* (junto con Jack Persekian). Hasta 2006, trabajó como comisaria en el Instituto Nórdico de Arte Contemporáneo (NIFCA), en Helsinki. Es comisaria de los *Nuevos Mecenas, Plataforma Europea por un Arte de la Sociedad Civil*, en Hamburgo. Ha participado en el prolongado proyecto artístico y de investigación palestino-israelí *Espacios liminales* y, en 2010, fue residente de investigación en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid. Ha organizado diversos simposios en varias instituciones, entre otras el Moderna Museet de Estocolmo, la Power Plant de Toronto y el Vera List Center for Art and Politics de la New School de New York. Ha publicado artículos en un gran número de compilaciones críticas y catálogos. Es corresponsal de *Artforum* y ha colaborado con periódicos y revistas de arte como *Le Monde Diplomatique*, *Parachute*, *Paletten*, *Metropolis M*, *Texte zur Kunst* y *De-Bug*. Entre sus publicaciones recientes se encuentran: *Scandalous. A Reader on Art & Ethics* (Berlín, Sternberg Press, 2013); *Brave New Work 7. Schöne Neue Arbeit* (Colonia, Verlag

der Buchhandlung Walther König, 2013/14); *New Communities* (Toronto, Public Books/The Power Plant, 2009); *Art and Its Institutions* (Londres, Black Dog Publishing, 2006); *Mapping a City* (Stuttgart, Hatje Cantz, 2004), coeditado con Yilmaz Dziewior.

Javier Rodrigo

Educador e investigador de arte es coordinador junto Antonio Collados del proyecto cultural y pedagógico *Transductores*, impulsado por el Centro José Guerrero desde el 2009, con diversas activaciones, publicaciones, exposiciones y proyectos en colaboración con otras instituciones a nivel estatal e internacional. Ha desarrollado proyectos educativos en museos, trabajo comunitario, e investigaciones en diversas instituciones en torno a parámetros de pedagogías colectivas, mediación crítica y políticas culturales. Ha impartido docencia, publicado y coordinado jornadas sobre estos temas. Ha colaborado con el Centro José Guerrero, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, MACBA, Fundació Pilar i Joan Miró, Es Baluard, Centre de la Imatge la Virriena, Institut for Arts Education (Zúrich) o Fundación Museos de Quito (Ecuador), entre otras instituciones.

Juan Arturo Rubio Arostegui

Doctor en Ciencias Políticas y Sociología, Máster en Gestión Cultural es licenciado en Filosofía y Ciencias de la Educación. Ha sido docente en la Universidad Rey Juan Carlos y en la actualidad en la Universidad Antonio de Nebrija, en donde además de la docencia, es Coordinador de Calidad e Investigación en la Facultad de Artes y Letras y dirige el Departamento de Artes Escénicas. Su tesis doctoral, *La política cultural del Estado en los gobiernos socialistas: 1982-1996* fue premiada por el INAP (2002) y está publicada por Trea. Ha participado como investigador en varios proyectos del Plan I+D+I y ha publicado libros, capítulos de libros, artículos en revistas de investigación en el campo de la política cultural, la sociología del arte y la gestión cultural. Asimismo, en su interés docente e investigador se incluye el campo de las metodologías de investigación basadas en las artes. Ha colaborado con numerosas instituciones culturales como docente o colaborador; ha sido Evaluador en la Agencia Española de Cooperación Internacional

(Ministerio AAEE) y en la Comisión de Educación y Cultura de la Unión Europea en Bruselas (Programa Cultura 2000). Ha sido revisor de revistas científicas internacionales y jurado en premios de investigación internacionales en ciencias sociales.

Enric Senabre

Es Máster en Sociedad de la Información y el Conocimiento por la UOC. Colaborador docente de los estudios de Grado Multimedia de la UOC y coordinador de campañas de la plataforma de financiación colectiva para proyectos abiertos Goteo. Además, es vicepresidente del Observatorio para la Cibersociedad, donde anteriormente ha trabajado como coordinador técnico y dirigido su IV congreso online. También ha sido coordinador de proyectos de innovación ciudadana en Citalab Cornellà, webmaster en la red Infonomia y colaborador becado en iniciativas de educación de la Fundación Mozilla.

María del Mar Villafranca Jiménez

Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Granada en 1984. Su tesis doctoral dedicada a la génesis y evolución histórica de los Museos de Granada (1835- 1975) fue Premio Extraordinario de Doctorado en 1995. Ha sido Directora General de Instituciones del Patrimonio Histórico en la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía entre los años 2000 y 2004, fechas en las que también fue Vicepresidenta de la Fundación Museo Picasso de Málaga y Presidenta de la Comisión Andaluza de Museos y del Centro Andaluz de Museos y del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Desde este cargo impulsó numerosos trabajos de Fomento e Innovación como el Plan de Calidad de Museos de Andalucía, el Portal de Museos y la Biblioteca Virtual de Andalucía. Desde Junio 2004 es la Directora General del Patronato de la Alhambra y Generalife, siendo la impulsora y Directora General del *Plan Director de la Alhambra (2007-2015)*, a través del cual el Conjunto Monumental de la Alhambra y el Generalife ha afianzado su papel de liderazgo en la Conservación del Patrimonio, la gestión sostenible del mismo y su adaptación a los cambios producidos por la Sociedad de la Información y el Conocimiento, promoviendo un proyecto cultural que ha ido consolidando iniciativas como su programa de exposiciones

temporales, tales como *Jarrones de la Alhambra: Simbología y Poder* (2005), *Matisse y la Alhambra* (2010), *Owen Jones* (2011), *Sorolla, Jardines de Luz* (2012), entre otras. Actualmente es profesora en los Máster de Gestión Cultural de la Universidad Carlos III de Madrid, Máster de Museología de la Universidad de Granada, Máster de Arquitectura y Patrimonio de la Universidad de Sevilla, Máster de Conservación del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia. Desde Febrero de 2012 es la Secretaria de Educación y Cultura de la Ejecutiva Federal del Partido Socialista Obrero Español.

Stephen Wright

Es escritor de arte y profesor de práctica de la teoría en la *European School of Visual Arts* (www.eesi.eu), en Francia. A lo largo de la pasada década, su investigación ha analizado el giro en curso hacia la lógica del usuario en las prácticas ligadas al arte, centrándose en el paso de categorías de autonomía propias del movimiento moderno a un arte que tiene como premisa el usuario y no el espectador. Ha organizado una decena de exposiciones tales como *Recomposer le désir* (Beirut, 2008), *Rumeur comme média* (Aksanat, Estambul, 2007), *Dataesthetics* (Zagreb, 2006), *In absentia* (Passerelle, Brest, 2005), *L'avenir du ready-made réciproque* (Apexart, Nueva York, 2004), en las que, a partir del análisis de prácticas artísticas de bajo coeficiente de visibilidad (artística), plantea la cuestión de un arte sin obra, sin autor y sin espectador. Ha sido redactor de la revista *Parachute* (Montreal) de 1997 a 2005 y actualmente es miembro del Consejo editorial de *Third Text*. Ha sido investigador en el Institut national d'histoire de l'art (París) y del año 2000 al 2006 director de programa en Collège international de philosophie (París). Es miembro del comité técnico del FRAC Poitou- Charentes y del comité científico de los Archives de la critique d'art (Châteaugiron) y moderador del blog colectivo n.e.w.s., donde es posible encontrar una selección de sus textos: www.northeastwestsouth.net.