



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Pasado y presente de la crítica institucional. Una propuesta de sistematización aplicada al MACBA

Irene Montserrat Blanco Boullosa

Tutora: Dra. Nuria Peist Rojzman

Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte

Universidad de Barcelona

Barcelona, 2022-23

Agradecimientos:

Me gustaría agradecer a mi tutora, la Dra. Nuria Peist, su valiosa y paciente orientación; también quiero agradecer a Patricia Sorroche su generosa colaboración en este trabajo de fin de máster.

Índice

Introducción	3
Objetivos e hipótesis.....	5
Estado de la cuestión	7
Metodología.....	9
Capítulo I. Introducción al arte de crítica institucional	12
1.1. Aportaciones teóricas a la crítica a las instituciones artísticas	13
1.2. Las agrupaciones de artistas y las instituciones.....	20
1.3. Genealogía artística de la crítica institucional.....	26
Capítulo II. Sistematización de las ideas de la crítica institucional	39
2.1. El lugar de la crítica en las instituciones	40
2.2. Relaciones entre arte y poder económico	48
2.3. Precariedad y trabajo por servicios.....	55
Capítulo III. Análisis a la actualidad del MACBA	65
3.1. Censura y desconfianza en las instituciones.....	66
3.2. Política estatal y centros de arte	74
3.3. La vigencia de la crítica institucional	80
Conclusiones	88
Bibliografía	91
Anexo I. Lista de imágenes	96
Anexo II. Entrevista a Patricia Sorroche	100

Introducción

Durante unas recientes vacaciones de verano en Lisboa, visité con mi familia el Museu Coleção Berardo, un centro de arte con gran afluencia de turistas enfocado en arte moderno y contemporáneo. Al pasar por una de sus salas, la obra *Eyes Turned Inwards* (1993), del famoso artista angloíndio Anish Kapoor, llamó la atención de mi madre. Esta instalación se compone de dos grandes formas cóncavas de fibra de vidrio, que se enfrentan la una a la otra. Mientras que su exterior es de un tono granate, para el interior de la forma se utiliza el tono Vantablack, conocido como “negro más negro del mundo”; esta intensidad cromática dificulta reconocer si se trata de una superficie plana, o si hay un vacío en su interior, como es el caso. Este efecto óptico provocó que, de manera instintiva, mi madre alzase su mano para intentar salir de dudas. Al instante, la vigilante de sala situada cerca de la obra le indicó que la obra no se podía tocar. La curiosidad de mi madre se transformó rápidamente en vergüenza, después, en despecho, y luego, en una pasajera reticencia hacia todo lo vinculado con el arte contemporáneo.



Figura 1. Anish Kapoor, *Eyes Turned Inwards* (1993).

Seguramente a todos se nos vienen a la cabeza anécdotas similares, o quizás las hayamos incluso protagonizado. Es algo que pasa a diario en cualquier museo de arte

contemporáneo; la también obra de Kapoor *Descent into limbo* (1992), consistente en un hueco en el suelo del museo Serralves de Oporto, en la que se utilizaba igualmente el tono Vantablack, le costó a un visitante un ingreso en el hospital después de no distinguir que aquella obra no era un círculo negro, sino un agujero de 2.5 metros de profundidad.¹ El *negro más negro del mundo*, del que Kapoor ostenta los derechos de uso creativo², se utiliza precisamente para crear esta duda espacial. ¿Cómo no va a querer alguien meter la mano?



Figura 2. Andrea Fraser, *Little Frank and his Carp* (2001).

Teniendo estas ideas aún en mente sobre la interferencia entre disfrute de las obras con las necesidades de conservación y su valor en el mercado, conocí la performance en vídeo de Andrea Fraser *Little Frank and his Carp* (2003). En ella, la artista estadounidense hace una crítica irónica a la audioguía

por entonces del museo Guggenheim de Bilbao, y la manera, totalmente ridícula, en la que ésta presentaba al espectador la arquitectura del museo. Su trabajo, considerado dentro de la corriente de la crítica institucional y especialmente centrado en la violencia simbólica que el museo como institución puede llegar a ejercer sobre sus visitantes, fue clave a la hora de delimitar los objetivos de esta investigación.

En este trabajo, teniendo como eje central, como reza el título, el pasado y el presente de la crítica institucional, tomaremos los principales referentes previos, agrupaciones críticas, y artistas e investigadores, tanto pertenecientes a esta corriente de pensamiento

¹ Javier Ors, “Tragado por Anish Kapoor”, *La razón*, 20 de agosto de 2018, <https://www.larazon.es/cultura/tragado-por-anish-kapoor-CL19562440/> [Último acceso: 2 de agosto de 2023].

² “La polémica del supernegro”, *La Vanguardia*, 9 de marzo de 2016, <https://www.lavanguardia.com/cultura/20160309/40316583192/polemica-supernegro.html> [Último acceso: 2 de agosto de 2023].

como no, para realizar un análisis de la actualidad del MACBA que tenga en cuenta, además de nuevas consideraciones, los puntos de vista previamente expresados.

Objetivos e hipótesis

En el presente estudio realizaremos un recorrido por aportaciones teóricas y prácticas de la crítica institucional y de otras corrientes, finalizando con el análisis a una entrevista inédita a Patricia Sorroche, en calidad de curadora adjunta de la exposición de la colección permanente del MACBA *Intención poética* (2022). También tomaremos en cuenta la dilatada experiencia profesional de Sorroche como trabajadora del MACBA, primero en el departamento de exposiciones, y posteriormente en el de registro de dicho museo.

El objetivo principal es, pues, tomar la actualidad del MACBA a través de dicha entrevista como caso concreto, enriqueciéndola con una selección de aportaciones y experiencias. La reflexión resultante pretende establecer relaciones entre pasado y presente del arte contemporáneo, concretamente desde el enfoque de los autores relacionados con la crítica institucional, pero también llegar a conclusiones susceptibles de ser aplicadas a experiencias artísticas y expositivas futuras, con el enlace de la crítica y el trabajo artístico sobre el funcionamiento de las instituciones como hilo conductor.

Para conseguir este objetivo, realizaremos en un primer capítulo un estudio de antecedentes teóricos y prácticos críticos relacionados con el funcionamiento de los museos desde el punto de vista del arte, la historia del arte y la filosofía, para posteriormente llevar a cabo, en un segundo capítulo, un acercamiento a la obra y pensamiento de una selección de artistas relacionados con la crítica institucional. El desarrollo del trabajo será, de todos modos, explicado en el apartado de esta Introducción dedicado a la metodología empleada.

El otro gran objetivo con el que trabajaremos es la realización de una sistematización de las ideas propuestas a lo largo de la historia de la crítica institucional, desarrollado precisamente en un segundo capítulo. Consideramos relevante esto porque, a pesar de ser un tema protagonista de numerosos estudios a nivel histórico, encontramos un vacío en

cuanto a la sistematización temática de este movimiento. De esta manera, el capítulo II supone una propuesta de sistematización en la que extraeremos los que consideramos que son algunos de los temas recurrentes de la crítica institucional, agrupados en tres apartados: “El lugar de la crítica en las instituciones”, “Relaciones entre arte y poder económico”, y “Precariedad y trabajo por servicios”.

En cuanto a las hipótesis de partida, la principal es que la crítica institucional puede tratarse de un movimiento que no está actualmente en auge, o incluso, ya superado. Así, como hipótesis principal proponemos que, siendo un movimiento de tan largo recorrido, sus planteamientos ya han sido absorbidos por el campo del arte contemporáneo. Siendo un movimiento que comienza a desarrollarse durante los años sesenta, queremos constatar la influencia en la actualidad de artistas como Hans Haacke, Andrea Fraser, Hito Steyerl o Daniel Buren. Una hipótesis secundaria es que este camino reivindicativo puede no tener mayor recorrido en la actualidad debido a ciertas contradicciones, como la más evidente, que supone trabajar a favor de las instituciones cuyo correcto funcionamiento se está a su vez cuestionando.

Otra teoría con la que partimos en esta investigación es que la última reformulación de la colección permanente del MACBA, *Intención poética* (2022), puede estar activamente recuperando estos preceptos al proponer una colección que dialoga en mayor medida con el



Figura 3. Tere Recarens, *Baharestan carpet* (2017).

espacio del museo, tomando como ejemplo la obra *Baharestan carpet*,(2017) de Tere Recarens, con la que el público puede interactuar al permitirse que los visitantes se sienten encima de ella. De esta manera, el MACBA será el principal espacio y referente en el que se aplicarán las cuestiones expuestas a lo largo de los dos primeros capítulos, pero también aquellas aportadas por Sorroche.

Estado de la cuestión

Aunque el propósito de este trabajo no es establecer un nuevo estudio centrado en artistas y autores que hayan trabajado acerca de la crítica institucional, resulta indispensable destacar algunos de los estudios más relevantes al respecto. En lo que respecta a la crítica institucional propiamente dicha, desde su desarrollo desde los años sesenta, destaca el estudio de Benjamin H.D. Buchloh publicado en castellano como “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”³, publicado originalmente en la revista *October* en el año 1990. De hecho, la difusión de la crítica institucional como corriente se debe en gran parte a la influyente revista estadounidense *October*, fundada por Rosalind E. Krauss y Anette Michelson y editada por The MIT Press, en la que han colaborado algunas de las voces más destacadas de la teoría del arte posmoderna, como Douglas Crimp, Benjamin H. D. Buchloh, o Hal Foster.

Para nuestro estudio, algunos de los principales trabajos de referencia serán la tesis doctoral de Izaskun Echevarria, “De la crítica institucional a las instituciones críticas. Políticas culturales y autogestión en arte en el contexto español, 2007-2017”⁴, siendo el artículo de Beatriz Cordero Martín “Artistas contra el museo. Breve recorrido por la crítica institucional estadounidense entre las décadas de los sesenta y noventa”⁵ un importante punto de partida.

Por otro lado, las monografías y recopilaciones de artículos y entrevistas, especialmente las realizadas por artistas y directores de museos, han tenido una importancia clave en el desarrollo del tipo de bibliografía consultada para nuestro estudio. De esta manera, destacamos la recopilación de textos de Andrea Fraser publicada con motivo de su retrospectiva en el MACBA en 2016 *De la crítica institucional a la institución de la*

³ Benjamin H.D. Buchloh, “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX* (Madrid: Akal, 2004).

⁴ Izaskun Echevarria Madinabeitia, “De la crítica institucional a las instituciones críticas. Políticas culturales y autogestión en arte en el contexto español, 2007-2017” (tesis doctoral, Universitat Politècnica de València, 2019). Disponible en <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/122314> [Último acceso: 15 de mayo de 2023].

⁵ Beatriz Cordero Martín, “Artistas contra el museo. Breve recorrido por la crítica institucional estadounidense entre las décadas de los sesenta y noventa”, *Anales de la historia del arte* 29 (2019). Disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/66062> [último acceso: 4 de julio de 2023].

crítica,⁶ así como *Campos magnéticos*, de Manuel Borja-Villel⁷, y las entrevistas y conversaciones editadas por Jorge Ribalta en el libro *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*.⁸

En cuanto a la difusión de una considerada tercera ola de la crítica institucional, la que tiene lugar ya en el siglo XXI, destaca, en España, el colectivo editorial *transform* iniciado en 2005 dentro del proyecto eipcp (instituto europeo para las políticas culturales progresivas), en el que colaboran los artistas Marcelo Expósito e Hito Steyerl, así como el filósofo Gerald Raunig.⁹ En esta publicación han participado autores internacionales, como Brian Holmes, autor de una de las propuestas de clasificación por autores en tres generaciones que tomaremos como referencia en este estudio.¹⁰

Dicho esto, consideramos que nuestra investigación es pertinente puesto que, aunque abundan los textos que analizan a los autores y artistas con los que trabajaremos nosotros, así como sus obras, las sistematizaciones existentes se centran más en su agrupación por generaciones o cronologías. Nuestro estudio tendrá su foco, en su lugar, en la recopilación de estas ideas en tres grandes categorías temáticas, “el lugar de la crítica en las instituciones”, “relaciones entre arte y poder económico” y “precariedad y trabajo por servicios” para crear una base teórica que nos permita posteriormente aplicar estas ideas a un análisis centrado en la actualidad del MACBA o Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Así, debido al tipo de estudio y posterior sistematización original a realizar, la

⁶ Andrea Fraser, *De la crítica institucional a la institución de la crítica* (México, D.F : Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Artes Visuales : Universidad Autónoma Metropolitana : Palabra de Clío : Siglo XXI Editores ; Barcelona : Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA, 2016).

⁷ Manuel Borja-Villel, *Campos magnéticos. Escritos de arte y política* (Barcelona: Arcadia, 2020).

⁸ Jorge Ribalta, ed., *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca y Unión de asociaciones de artistas visuales, 1998).

⁹ María Teresa Aldaz Enrique, *Intervenciones en el espacio [público] desde la crítica institucional* (Barcelona, FUOC, 2019), 16. Disponible en https://openaccess.uoc.edu/bitstream/10609/102066/1/Taller%20de%20escultura%20y%20pr%C3%A1cticas%20espaciales_Tema%204_Intervenciones%20en%20el%20espacio%20%28p%C3%BAblico%29%20desde%20la%20cr%C3%ADtica%20institucional.pdf [Último acceso: 15 de mayo de 2023].

¹⁰ Brian Holmes, “Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones”, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, ed. transform (Madrid: Traficantes de Sueños, 2008), 203-216. Disponible en <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Producci%C3%B3n%20cultural-TdSs.pdf> [Último acceso: 15 de mayo de 2023].

bibliografía que elabore una recopilación temática, y no cronológica o histórica, es escasa o apenas existente.

Metodología

Debido al afán en gran medida sistematizador que caracteriza a este estudio, una primera fase del proceso de investigación se caracterizará por una exhaustiva revisión bibliográfica, tratando de revisar lo publicado por los autores más destacados con el objetivo de realizar un estudio lo más fiel al estado actual del objeto de estudio posible. De esta manera, las fuentes de información se compondrán en gran medida de monografías y artículos recopilados en publicaciones impresas o revistas digitales. También es destacable el formato entrevista, teniendo en cuenta que la conversación con Patricia Sorroche que adjuntamos en el Anexo 1 supondrá una inestimable fuente de información y uno de los pilares del estudio.

La estructura por seguir en la investigación se dividirá en tres capítulos, a su vez divididos en tres apartados cada uno. Dado que uno de los objetivos principales del trabajo es la sistematización de las principales ideas comunes en autores y artistas relacionados con la crítica institucional, consideramos indispensable la inclusión del capítulo I; en este, se realizará una introducción a través de los principales autores que problematizan el museo desde la historia del arte, la estética y la filosofía, pero también incluirá un apartado dedicado a las reivindicaciones históricas de agrupaciones de artistas, por la vinculación de estas durante los años sesenta y sesenta con la crítica institucional. Este primer capítulo finaliza con una selección de los artistas más representativos del movimiento, agrupados según las tres generaciones establecidas por Brian Holmes. De esta manera, el capítulo I supone una vista atrás al pasado de la crítica institucional y sus principales influencias, pero también se tendrán en cuenta autores que trabajan en el presente, pero que no se vinculan explícitamente con el movimiento, como es el caso de Núria Güell. Su inclusión se justifica por la naturaleza de algunos de sus trabajos, que, con un marcado componente político, trabajan precisamente acerca de los reclamos y concesiones entre artista e institución, como desarrollaremos al hablar de Güell en el capítulo II. Además, el hecho

de que la crítica institucional no sea un grupo cerrado o un movimiento constituido como tal, sino más bien un punto de vista o un *modo de hacer*, abre la posibilidad de analizar desde sus términos a aquellos artistas que cuestionen no tanto el arte en sí mismo, sino su contexto político y social y los medios utilizados en su creación y difusión.

En un segundo capítulo, propondremos una sistematización propia que agrupa en tres categorías, o ámbitos de interés, las problemáticas que a lo largo de la investigación hemos constatado que son comunes o reiteradas entre diversos autores. Estas ideas se analizarán a través de tres apartados, “el lugar de la crítica en las instituciones”, “relaciones entre arte y poder económico” y “precariedad y trabajo por servicios”. El objetivo del capítulo, como adelantábamos, es elaborar un estudio que recoja los principales puntos de vista que partan desde autores explícitamente relacionados con la crítica institucional, sumado a las valoraciones de autores externos que puedan completar estas consideraciones.

Para llevar a cabo este estudio, nos apoyaremos en una selección de autores cuyos criterios de selección se han basado en su vinculación explícita con la crítica institucional (Andrea Fraser, Hans Haacke), con su estudio (Benjamin H.D. Buchloh, Marcelo Expósito) o la influencia declarada de este movimiento en la gestión de centros de arte (Manuel Borja-Villel). De todas maneras, utilizaremos además multitud de autores no vinculados necesariamente con la crítica institucional. Para justificar su inclusión, esta se basará fundamentalmente en dos motivos: la influencia, demostrable o posible cronológicamente, de sus escritos en el desarrollo de la crítica institucional (con ejemplos como Paul Valéry o Douglas Crimp, entre otros), y que se trate de autores que investiguen sobre arte crítico o analicen el arte contemporáneo desde un punto de vista crítico (como es el caso de Nuria Peist o Alberto Santamaría).

Siguiendo con esta división por capítulos, que va de lo más general a lo particular, el tercer capítulo se articulará en base a una entrevista con la coordinadora de registro de exposiciones temporales del MACBA Patricia Sorroche, que hablará desde su dilatada trayectoria en el museo, pero especialmente como curadora adjunta junto a Claudia Segura y Elvira Dyangani Ose de la más reciente reformulación de la colección permanente del MACBA, titulada *Intención poética* (2022). Las palabras de Sorroche nos servirán no solo como fuente de información de primera mano, sino también como eje articulador del capítulo, pues a través de su punto de vista profesional realizaremos un

diagnóstico del estado actual de algunas de las principales reivindicaciones de la crítica institucional en el MACBA, con el objetivo de que pueda ser extrapolado a otros contextos más amplios.

Así, la división que se aplicará a los capítulos del trabajo buscará conseguir una contextualización lo más completa posible en cuanto a la trayectoria de la teoría y la práctica de los artistas relacionados con la crítica institucional, pero también con sus principales referentes pasados, y su influencia en el presente.

Capítulo I. Introducción al arte de crítica institucional

La etiqueta de crítica institucional se relaciona con “la investigación sistemática del funcionamiento de las instituciones del arte”.¹¹ No define, por tanto, un grupo de creación artístico, sino más bien una práctica diversa unida por una posición crítica con respecto a las instituciones artísticas. Esta corriente tiene su origen a finales de la década de 1960, fundamentalmente entre Estados Unidos y Centroeuropa. Estos inicios se vinculan al surgimiento y éxito del arte conceptual, así como a un paulatino cuestionamiento del discurso expositivo moderno, pero también a problemáticas políticas y sociales como la guerra de Vietnam, y la conexión que se establecía entre el museo y “las estructuras de poder del país”.¹²

El objetivo de este capítulo es establecer una visión general sobre el arte de crítica institucional. Para ello, en un primer apartado compilamos algunas de las principales aportaciones realizadas desde la teoría y la historia del arte que sirvieron como aportación teórica a esta corriente, prestando especial atención a aquellas surgidas durante la primera mitad del siglo XX. En una segunda parte de este primer capítulo, añadimos un breve repaso por las principales agrupaciones artísticas críticas con las instituciones en el contexto de la segunda mitad del siglo XX. Estos colectivos, en los que participaron la mayoría de los artistas de primera generación que mencionaremos en el trabajo, son de vital importancia para la comprensión y contextualización de la crítica institucional contemporánea a ellos y posterior. Por último, llevaremos a cabo un recorrido a través de las principales aportaciones de las tres generaciones de artistas de crítica institucional, siguiendo la clasificación establecida por Brian Holmes.¹³ El objetivo es establecer una panorámica general que permita comprender qué implica la crítica institucional, para pasar a analizar las ideas de sus autores, y autores en mayor o menor medida afines, en un segundo capítulo.

¹¹ Izaskun Echevarria Madinabeitia, “De la crítica institucional a las instituciones críticas...”, *Op. Cit.*, 129.

¹² Jorge Ribalta, “Entrevista a Hans Haacke”, *Servicio público.*, *Op. Cit.*, 261.

¹³ Brian Holmes, “Investigaciones extradisciplinares...”, *Op. Cit.*, 203-216.

1.1. Aportaciones teóricas a la crítica a las instituciones artísticas

Considerando, como explicaremos más adelante, los años sesenta como la década de inicio de lo que se ha denominado crítica institucional, cabe destacar que durante estos años, los sesenta y setenta, se multiplican las críticas a las instituciones artísticas tanto desde la contracultura en Estados Unidos como en Europa. En ambos lugares tuvieron una repercusión muy similar, a pesar de ser concretamente en el caso francés de inspiración marxista y taoísta, y en el estadounidense, más centrada en el análisis del espacio del museo y de la inclusión de colectivos hasta entonces excluidos de las instituciones artísticas. Además, mientras que en el caso europeo la reforma vino en gran medida propuesta por las propias instituciones, en EEUU, concretamente en Nueva York, fueron los propios artistas los que abanderaron este proceso.¹⁴

Pero las críticas al museo vienen de más antiguo que los años sesenta. Para el historiador Manuel Burón Díaz, desde principios del siglo XX encontramos dos concepciones críticas del museo como institución. Una de ellas lo considera un “cementerio de objetos”, en cuanto a menudo expone objetos que son descontextualizados y desactivados de su función original. Entre los referentes en el desarrollo de esta crítica encontramos a André Malraux, autor de *El museo imaginario* o al arquitecto y profesor Julien Guadet (quien dice que “un museo jamás estará vivo”) ya a finales del siglo XIX, pero también los españoles Ortega y Gasset, Azorín y Miguel de Unamuno en España estarán de acuerdo con esta visión de “cementerio de arte”, además de criticar su visita “como por deber del hombre que se cree culto”¹⁵; posteriormente, comulgará con esta visión Paul Valéry en Francia, con “El problema de los museos”. Esta postura crítica puede resumirse con la afirmación de Theodor Adorno de que “Museo y mausoleo están conectados por algo más que una asociación fonética”.¹⁶

¹⁴ Manuel Burón Díaz, “Salvaría el fuego. Breve historia de la crítica de la contracultura al museo”, *De la beat generation al movimiento punk. Vástagos culturales de la sociedad de la abundancia*, eds. José Manuel Azcona, Majlinda Abdiu, Manuel Burón (Madrid: Sílez, 2021), 169. Disponible en https://www.academia.edu/49000765/Salvar%C3%ADa_el_fuego_breve_historia_de_la_cr%C3%ADtica_de_la_contracultura_al_museo [Último acceso: 15 de mayo de 2023].

¹⁵ *Ídem*.

¹⁶ Theodor W. Adorno, “Valéry Proust Museum”, *Prisms* (Londres: Neville Spearman, 1967), 175. Traducción propia.

La otra visión, para Burón Díaz más relacionada con la sociología del arte, tiene que ver con el museo como instrumento educativo y las implicaciones políticas y sociales de esto. Esta dimensión educativa se habría desarrollado, fundamentalmente, desde finales del siglo XIX, siendo problematizada por algunos intelectuales, para quienes según Burón Díaz “una cosa era la elevación individual (voluntaria, desinteresada, emancipadora) y otra muy distinta la elevación de las masas (interesada, dirigida y, en ocasiones, alienante)”.¹⁷ Ya en 1905, el escritor inglés Gilbert Keith Chesterton dirá que el museo “está destinado al mero esclavo de una rutina de auto-educación, que busca atiborrarse con cualquier tipo de alimento intelectual de una sola panzada indigesta. Está hecho para el turista o visitante: el hombre que ha visitar todo lo visitable”.¹⁸

Sin tener en cuenta la postura expresada por Marinetti en el Manifiesto Futurista (1909), que defendía directamente la destrucción de los museos, lo cierto es que la mayoría de estas críticas de la primera mitad del siglo XX no abogan por la destrucción del patrimonio —de hecho, lo defienden—, sino que lo que critican en realidad es la instrumentalización del patrimonio con fines adoctrinadores, así como su incipiente posición estrella en el turismo de masas.

Ya en 1949, Theodor Adorno publica el ensayo “Crítica de la cultura y la sociedad”, en el que remarca que la relación entre el crítico cultural y la esfera que critica es inevitable; para Peio Aguirre, esta relación se puede extrapolar a la crítica institucional y su trabajo dentro de las instituciones a las que analiza. Así, ya en 1949 encontramos antecedentes de esta supuesta contradicción que se problematizará especialmente a partir de los años noventa, con artistas como Andrea Fraser, para quien “la crítica institucional siempre ha estado institucionalizada”, por haber surgido dentro del propio sistema artístico.¹⁹

De todos modos, será a partir del Mayo del 68 francés cuando el museo como institución y su vigencia se convierta en un tema de discusión habitual; ejemplo de esto es la

¹⁷ Burón Díaz, “Salvaría el fuego...”, *Op. Cit.*, 168.

¹⁸ Gilbert Keith Chesterton, *All is Grist: A book of Essays*, (Londres: Methuen, 1931), 166, como se cita en Burón Díaz, “Salvaría el fuego...”, *Op. Cit.*, 169. Burón Díaz subraya cómo Chesterton hace una puntualización posterior, en la que señala que su crítica es hacia el museo visto como “práctica popular y moderna”, no a su interés para los especialistas.

¹⁹ Peio Aguirre, “Reflexiones sobre el sistema (del arte). Arte conceptual y crítica institucional *reloaded*”, presentación en el *Programa de Artistas Noveles* (Donostia: Arteleku, 2014). Disponible en

https://www.academia.edu/35254668/Reflexiones_sobre_el_sistema_del_arte_Arte_conceptual_y_cr%C3%ADtica_institucional_reloaded [Último acceso: 17 de mayo de 2023].

utilización de lemas como “la belleza está en la calle”, haciendo del museo una de las instituciones más criticadas en este periodo aunque, paradójicamente, esto no hizo más que reforzarlo. La principal crítica del Mayo del 68 residía en la credibilidad del museo y la vigencia de la definición de museo como “una colección de antigüedades u otros objetos interesantes para el académico y el hombre de ciencia, analizados y expuestos siguiendo un método científico”.²⁰ A partir de esta definición, se cuestionaría quién elaboraba el discurso del museo, hacia quién estaba dirigido, y en consecuencia, qué se contaba y qué se omitía en sus discursos. Será a partir de este momento cuando las instituciones tomen consciencia de estas críticas, tratando de configurarse como una institución más democrática, a partir de principalmente lo que se llamará Nueva Museología. Es precisamente en esta época cuando Roland Barthes y Michel Foucault publican, respectivamente, “La muerte del autor” (1967) y “Qué es un autor?” (1969), textos básicos en la reconfiguración de la noción de autoría, relevante a la hora de redefinir qué se destaca en las colecciones expuestas al público; precisamente, en 1967 Michael Fried comenzaba a “advertir” sobre los inicios de esta tendencia que favorecía al espectador por encima del artista y de la obra.²¹

Fruto de este ambiente fue la concepción del museo Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou, ideado por el propio presidente en 1969 y basado en las nociones de adaptabilidad y flexibilidad, además de buscar la facilidad de acceso al visitante al edificio en su arquitectura. Para Karsten Schubert, el ejemplo del Centro Pompidou abrió camino a otras instituciones a la hora de reformularse y asumir la posibilidad de coexistencia de diferentes ejes discursivos y visiones de la historia del arte, escapando del ejemplo del MoMA que había sido la norma durante los años cincuenta y sesenta; a pesar de estas intenciones, el primer Pompidou dio como resultado un edificio poco práctico e

²⁰ Alma S. Witlin, *The Museum, Its Task in Education* (Londres: Routledge & Kegan Paul, 1949), 142-143, como se cita en Karsten Schubert, *The Curator's Egg. The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day* (Londres: Ridinghouse/Karsten Schubert, 2009), 57. Traducción propia.

²¹ Marcelo Expósito, “Abajo los muros del museo. El arte como práctica crítica intramuros” (2013), 37. Disponible en https://www.academia.edu/4608311/Abajo_los_muros_del_museo._El_arte_como_pr%C3%A1ctica_cr%C3%ADtica_intramuros [Último acceso: 20 de junio de 2023].

insostenible de mantener económicamente, suponiendo “un intento de acercamiento a la posmodernidad aplicando medios modernos”.²²

Esta crítica sesentayochista que comentábamos vino muy influenciada por algunos de los filósofos de referencia del movimiento, Michel Foucault y Guy Debord. Aunque el museo no estará incluido entre las instituciones de control en las que Foucault puso el foco – fundamentalmente la cárcel, el hospital, el psiquiátrico y la escuela—, está será analizada en sus términos, bastante más adelante en el tiempo, por el historiador y crítico de arte Douglas Crimp en su ensayo “Sobre las ruinas del museo”. En cuanto a la influencia de Guy Debord, su crítica a la *sociedad del espectáculo* se encontraba en sintonía con el tipo de estrategias que se comenzaban a implantar en los años sesenta, como son las llamadas exposiciones *blockbuster*,²³ pero también con el uso diplomático y geopolítico del arte, que tuvo su caso más representativo en los años sesenta con el préstamo de la Gioconda a Washington en 1963 y de la Venus de Milo a Tokio en 1964, siendo en aquel momento André Malraux ministro de Asuntos Culturales en Francia.²⁴

Será poco después, entre 1970 y 1982, cuando el museólogo Georges-Henri Rivière imparta su *Curso de Museología*, en el que reconocía el elitismo aun imperante en el museo del siglo XX, confirmado casi simultáneamente por el estudio *El amor al arte: los museos europeos y su público* (1969), elaborado por Pierre Bourdieu y Alain Darbel. Las conclusiones de Rivière al respecto le llevarán a presentar el concepto de *ecomuseo* en una búsqueda de fomentar la identificación de los públicos con los museos. De estas ideas parte lo que se llamará nueva museología, que buscaría, a grandes rasgos, apostar por un mayor didactismo y dinamización sociocultural. Para la historiadora del arte María Dolores Jiménez-Blanco, estas propuestas supusieron la toma de conciencia de la necesidad de los museos de adaptarse a la sociedad, y de poner al público como una de

²² Aunque el centro fue un éxito en cuanto a público, no lo fue tanto en lo referente al aspecto expositivo: su arquitectura abierta hacía difícil la contemplación satisfactoria de las obras, así como también eran molestos los altos niveles de ruido debidos a la gran cantidad de visitantes. Schubert, *The Curators Egg, Op. Cit.*, 59-60. Traducción propia.

²³ El origen de las exposiciones *blockbuster*, aquellas que buscan atraer a la mayor cantidad de público posible, se sitúa a menudo en la exposición *Treasures of Tutankhamun* inaugurada en el British Museum en 1972, siendo la más visitada de la historia del museo en su momento, con un total de 1,6 millones de visitantes.

²⁴ Víctor Fernández, “La Gioconda’ de Jackie Kennedy”, *La Razón*, 12 de enero de 2013. Disponible en <https://www.larazon.es/la-razon-del-domingo/la-gioconda-de-jackie-kennedy-XY670213/> [Último acceso: 15 de junio de 2023].

sus prioridades.²⁵ Estos cambios derivaron en la fundación de centros artísticos de arte contemporáneo, o *kunsthallen*, especialmente en la década de los noventa, en un intento de poner la atención en la creación artística y la relación entre esta, público e institución.

Ya en 1976 el ensayo publicado en inicio como cuatro artículos de *Artforum*, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* por Brian O’Doherty, se convertiría en referencia en cuanto al análisis de la galería moderna, con análisis a la aparente “eternidad visible” dentro de la galería, o la incomodidad que siente el propio cuerpo del espectador al adentrarse en esta clase de no lugar.²⁶ Este recuperaba en cierta medida las reticencias frente al espacio expositivo que Robert Smithson había expresado ya en 1972 en su texto “Cultural Confinement”, en el que rechaza el espacio de las galerías y museos por actuar, a grandes rasgos, como una “prisión” para el arte.²⁷

Con estas reformas en el contexto ya del capitalismo avanzado, a finales de los años setenta los museos franceses ya estaban viviendo el proceso de masificación que es un hecho más que evidente en la actualidad, en lo que jugará un papel fundamental la inclusión de la arquitectura de los museos como un espectáculo más a ser visitado. En este sentido es interesante la crítica a este proceso propuesta por Baudrillard en 1977 al respecto de la fundación del Centro Pompidou, que anticipaba esta deriva desde el interés por lo patrimonial hasta el puro entretenimiento.²⁸

Para Douglas Crimp, ya en 1980, el museo “fue una institución desacreditada desde sus mismos comienzos”, considerando la historia de la museología como “una historia de todos los diversos intentos para negar la heterogeneidad del museo, para reducirlo a un sistema o serie homogéneos”.²⁹ De hecho, para él, las ideas expuestas por *El museo*

²⁵ María Dolores Jiménez-Blanco, *Una historia del museo en nueve conceptos*, 2ª ed. (Madrid: Cátedra, 2018), 148.

²⁶ Brian O’Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (San Francisco: The Lapis Press, 1976). Disponible en https://arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2016/01/arc-of-life-ODoherty_Brian_Inside_the_White_Cube_The_Ideology_of_the_Gallery_Space.pdf [Último acceso: 2 de junio de 2023].

²⁷ Robert Smithson, “Confinamiento cultural”, *La potencia de la cooperación*, ed. Marcelo Expósito (Bogotá: Errata#, 2012): 78-81, https://www.academia.edu/9082638/La_potencia_de_la_cooperaci%C3%B3n [Último acceso: 2 de junio de 2023].

²⁸ Jean Baudrillard, “El efecto Beaubourg”, *Cultura y simulacro*, (Barcelona: Kairós, 2007): 83-105.

²⁹ Douglas Crimp, “Sobre las ruinas del museo”, *La posmodernidad*, ed. Hal Foster (Barcelona: Kairós, 2015), 80.

imaginario de André Malraux no eran si no una reiteración en el siglo XX de las ideas que imperaban sobre el museo en el siglo XIX. Crimp será especialmente crítico con esta idea, que para él reduce y equipara cualquier obra susceptible de ser fotografiada a la categoría de arte, pero sobre todo, por el oxímoron que supone la introducción de la fotografía como técnica en un museo imaginario que tiene a la propia fotografía como hilo conductor.³⁰ Esta concepción reafirma el viraje desde la crítica posmoderna, que cambia la obra y al artista por el propio dispositivo donde su obra se expone, reconociendo la ausencia de neutralidad del espacio de exposición que había sido asumida por el discurso moderno.

De todos modos, desde la segunda mitad de la década de los noventa las teorías acerca del arte relacional y de “postproducción” desarrolladas por Nicolas Bourriaud, van a resultar clave no solo para la concepción de gran parte del arte posterior, sino especialmente para el arte crítico y de giro social. Mientras que la práctica del arte relacional busca generar situaciones y espacios de encuentro, con especial énfasis en la responsabilidad social y ética del artista, su concepto de la postproducción expone que los artistas ya no son únicamente creadores de objetos, sino productores de un valor inmaterial generado a partir de objetos preexistentes, con un relato que establece las raíces del apropiacionismo en el *ready made* duchampiano. A pesar de que ambas trabajan sobre las instituciones artísticas, el arte relacional y el de crítica institucional puede considerarse prácticamente opuestos, puesto que mientras la crítica institucional problematiza las instituciones, la estética relacional destaca el factor social y de encuentro de estas. En su libro *Postproducción*, Bourriaud tendrá ya en cuenta la aparición de Internet, con la consiguiente aparición de espacios, las redes sociales, donde cualquier usuario se convierte en *curator* de su propia página.³¹ De hecho, el uso de las nuevas tecnologías es uno de los temas abordados por la artista Hito Steyerl, cuya obra comentaremos más adelante.

Ya desde la década de los ochenta, será desde la teoría crítica de la posmodernidad desde donde se recuperarán los preceptos de lo que en ese momento se bautizó como “crítica institucional”, que en la actualidad, para Marcelo Expósito, debe ser reivindicada como

³⁰ Douglas Crimp, “Sobre las ruinas del museo”, *La posmodernidad*, ed. Hal Foster (Barcelona: Kairós, 2015), 87.

³¹ Nicolas Bourriaud, *Postproducción* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007): 14-15.

metodología, y no tanto como un estilo o una categoría.³² Algo semejante opina el crítico y comisario Simon Sheikh, quien afirma que en la actualidad la crítica institucional puede ser, más que un género o un periodo de la historia del arte, “una herramienta analítica, un método de crítica y de articulación espacial y política que se puede aplicar no sólo al mundo del arte, sino también a los espacios e instituciones disciplinarias en general”.³³ Para él, es importante la formación de una “crítica institucionalizada”, que asuma y problematice las propias incongruencias de una crítica institucional ya asumida por el canon de la historia del arte e interiorizada desde las instituciones. De hecho, para el crítico y comisario Peio Aguirre, la crítica institucional es en la actualidad el discurso privilegiado dentro de las instituciones, considerándolo directamente un recurso curatorial.³⁴

Como afirmaría de modo irónico Manuel Borja-Villel en el año 2010, “la crítica institucional es seguramente la más institucional de las críticas (...). Los [artistas] que realizan un análisis crítico del sistema, al margen del mercado, encuentran en el museo su misma condición de posibilidad, por lo que difícilmente pueden escapar de las lógicas de funcionamiento y del aparato ideológico que es objeto de su crítica”.³⁵ Para Borja-Villel, la integración de las aportaciones de Michel Foucault, que desarrollaremos en capítulos posteriores, supone asumir que carece de sentido desvelar una supuesta intención oculta tras las instituciones: las instituciones son el poder, y lo ejercen de forma explícita a través de su discurso. Así, en lugar de una crítica a las instituciones que termina en una incongruencia, defiende una institución crítica en colaboración con los artistas que pase por la organización social y la propuesta de nuevos espacios y modos de acción. Al mismo tiempo, considera que la crítica institucional pasó a ser asumida como una propuesta, una de las muchas subjetividades discursivas añadidas, lo que para Borja-Villel

³² Marcelo Expósito, “Abajo los muros del museo...”, *Op. Cit.*, 4.

³³ Simon Sheikh, “Notas sobre la crítica institucional”, *Do you remember institutional critique?*, *Transversal texts*, enero de 2006, <https://transversal.at/transversal/0106/sheikh/es> [Último acceso: 2 de junio de 2023].

³⁴ Peio Aguirre, “Reflexiones sobre el sistema (del arte)...”, *Op. Cit.*

³⁵ Manuel Borja-Villel, “¿Pueden los museos ser críticos?”, *Carta. Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, núm. 1 (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010), 1-2, <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/carta-1.pdf> [Último acceso: 3 de junio de 2023].

es resultado de la economía neoliberal, en la que hasta las críticas pueden ser tomadas como objeto de mercadeo.³⁶

Este debate entronca con la llamada “museología crítica”, aquella que se desarrolla a partir de la asunción de este movimiento contestatario de mediados y finales del siglo XX. Este desarrollo se produce al tiempo que una cada vez mayor dependencia de la financiación privada, al eliminarse las ayudas públicas en el contexto estadounidense durante el gobierno de Ronald Reagan, pero también fue notable en Europa, lo que supuso en Inglaterra que los museos de mayor tamaño se viesen menos afectados por ser más atractivos a los patrocinadores. Esto derivó en una mayor atención hacia los públicos masivos, además de un desarrollo inaudito de los llamados *museos franquicia*, buscando emular el éxito paradigmático del Museo Guggenheim Bilbao. Ya entrado el siglo XXI, el recuento de visitantes se volvería cada vez un asunto más crucial, puesto que esta supondrá una evidencia de cara a las autoridades del interés que este museo provoca en la población, así como de su potencial como activo comercial.³⁷ Más recientemente ha entrado en juego el fenómeno de las exposiciones inmersivas, que consisten habitualmente en reproducciones de obras de artistas plásticos a menudo ya fallecidos. Este tipo de eventos podrían considerarse un tipo de ocio paralelo, si no fuera porque en ocasiones se celebran en recintos destinados a exposiciones, desplazando así a artistas en activo.

1.2. Las agrupaciones de artistas y las instituciones

Los colectivos de artistas serán de suma importancia en cuanto al arte de crítica institucional, especialmente en sus inicios, ya que será a partir de la denuncia con respecto a las formas de actuar y carencias de las instituciones artísticas por parte de estos colectivos que tanto otros artistas como la opinión pública tomarán consciencia de estas problemáticas. Ya en 1940 encontramos antecedentes en el caso estadounidense a la crítica al espacio del museo moderno y contemporáneo, como es la protesta de 1940 ante

³⁶ *Ibidem*, 1.

³⁷ María Dolores Jiménez-Blanco, *Una historia del museo en nueve conceptos*, *Op. Cit.*, 173.

el MoMA bajo el lema “How Modern is Modern Art?”, luego de que el museo inaugurase una exposición llamada *Italian Masters*, exponiendo obra de Tiziano o Miguel Ángel en un museo supuestamente concebido para albergar arte moderno. En 1950 nos encontramos con el célebre caso de los llamados *The Irascibles* (Los Irascibles), nombre que recibió el grupo de 18 artistas, entre los que se encontraban Jackson Pollock, Mark Rothko o Clyfford Still, tras escribir una carta de queja al MoMA por el jurado para el certamen vinculado a la exposición *American Painting Today*. La alta cobertura mediática del caso —la carta fue publicada en la portada de *The New York Times*, en un artículo titulado

“18 Painters Boycott Metropolitan: Charge ‘Hospitality to Advanced Art’—, sumada a la popularización de la fotografía del grupo realizada por Nina Lee y publicada en *Life*, será un gran impulso en la carrera de algunos de los miembros de la llamada Escuela de Nueva York y para la difusión del



Figura 4. Nina Lee, *The Irascibles* (1950).

expresionismo abstracto estadounidense. Aun así, vale la pena destacar como, a pesar de que la denominación de Los Irascibles da a entender una cierta unidad entre ellos, esta protesta concreta fue la única vez que actuaron como un grupo.³⁸ A pesar de esto, para Begoña Cordero, esta protesta supuso un punto de inflexión en la relación entre artistas e institución del museo estadounidense, creando una base para las reivindicaciones en este sentido que se vivirán en la década de 1960.³⁹

³⁸B.H. Friedman, “The Irascibles: A split second in Art History”, *Arts Magazine* 53 (septiembre 1978), 96. Disponible en <https://static1.squarespace.com/static/57e2badeb3db2be3f76272dd/t/5d974f2e21bcfc41984333f9/1570197296332/1978-9+Arts+Magazine-compressed.pdf> [Último acceso: 31 de mayo de 2023].

³⁹ Beatriz Cordero Martín, “Artistas contra el museo...”, *Op. Cit.*, 248.

Los años sesenta son claves en el desarrollo del arte crítico: son los años en los que en Europa se desarrolla la Internacional Situacionista, mientras que las protestas contra la guerra de Vietnam marcarán gran parte de las motivaciones de los artistas en el contexto estadounidense de mediados de los sesenta. Son años en los que se experimentará con técnicas más populares y accesibles como la fotografía, el video o las postales, criticando la priorización de la obra de arte única por parte de los museos, permitiendo también la modificación de la obra por parte del público más allá del control del creador, como una forma de crítica al sistema fordista de producción. En el contexto estadounidense, será en 1965 cuando un grupo de artistas, bajo el nombre de Artists and Writers Protests (AWP), publicarán un anuncio en el New York Times el 27 de junio de 1965 titulado *End your silence*, en protesta por la guerra; entre los firmantes se encontraban Elaine de Kooning, Hannah Arendt, o Arthur Miller, entre otros. Con objetivos semejantes se formaba el Artists' Protest Comitee (APC), que en mayo de 1965 había enviado a Los Angeles Free Press un texto similar, amparado por ciento setenta y cuatro firmas.⁴⁰

También es clave el británico Artists Placement Group (APG) fundado en 1965 por Barbara Steveni, John Latham, Jeffrey Shaw y Barry Flanagan, con una concepción un poco diferente, puesto que proponía a los artistas salir del contexto de trabajo del museo o la galería, e introducirse en otros sectores, principalmente en empresas y el sector público. La idea era cambiar la concepción pública del trabajo del artista, demostrando lo que los ritmos de trabajo del arte, más pausados que los del mundo corporativo, podrían aportar a este, así como visiones alternativas de trabajo propuestas por los artistas.⁴¹

Ya en 1969 se fundará la Art Workers' Coalition (AWC), colectivo de referencia para el arte de crítica institucional contemporáneo a él y posterior entre cuyos miembros se encontraban Hans Haacke, Lucy Lippard, o Robert Smithson. Esta asociación de artistas recibirá mucha influencia de algunos de los movimientos políticos y sociales de su época, como los movimientos antibelicistas, los Black Panthers, el Movimiento Chicano, o el Women's Liberation. Así, funcionará como un catalizador del rechazo hacia la guerra de

⁴⁰ Mientras que la Internacional Situacionista promulgaba una concepción mucho más centrada en la política, las reivindicaciones de colectivos como el Art Workers' Coalition partían siempre de la posición de sus miembros como artistas. Mikkel Bolt Rasmussen, "The Politics of Interventionist Art: The Situationist International, Artist Placement Group, and Art Workers' Coalition", *Rethinking Marxism* 21, núm. 1 (enero, 2009), 35. doi: 10.1080/08935690802542374 [Último acceso: 31 de mayo de 2023].

⁴¹ Karsten Schubert, *The Curator's Egg, Op. Cit.*, 84.

Vietnam, pero también como movimiento crítico con la curaduría de los museos estadounidenses, considerada discriminatoria contra las mujeres y las personas racializadas, aunque lo cierto es que sus miembros no se cuestionarán otros temas como la necesidad de la implicación política en sus obras individuales, ni el propio cuestionamiento de su definición como artistas.⁴² El colectivo nacerá a raíz del incidente entre el artista Takis y el MoMA en cuanto a la utilización sin su consentimiento de una obra suya propiedad del MoMA en la exposición *The Machine at the End of the Mechanical Age* (1969); Takis llegará a retirar la obra del espacio expositivo, pues creía que ese trabajo ya no le representaba como artista.⁴³

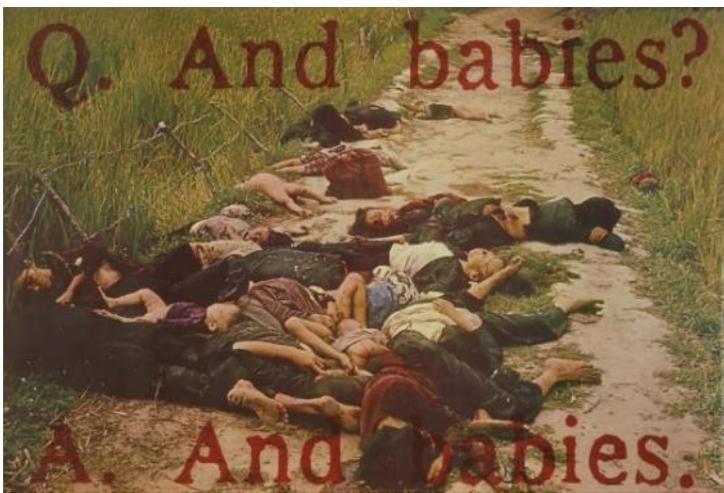


Figura 5. Art Workers' Coalition, *Q. And babies? A. And babies.* (1970).

Entre sus acciones más reconocidas se encuentran la lista de 13 peticiones que le harán al MoMA — consiguiendo la implantación de un día de entrada gratuita en los museos estadounidenses—, o el diseño del póster contra la masacre de My Lai *Q. And babies? A. And babies* (1970).

A pesar de la corta vida del colectivo, de él emergerán otros como Women Artists in Revolution (WAR) en 1969, o el Ad Hoc Women Artists Comitee (1970). Otro colectivo contemporáneo es el Guerrilla Art Action Group (GAAC), fundando en 1969 en Nueva York por Jon Hendricks y Jean Toche, y centrado en la visibilización de las estructuras de poder y los conflictos sociales entorno al arte.

La falta de representación de artistas no blancos fue, en esta época, uno de los principales detonantes de diversas protestas, como la falta de artistas afroamericanos en la exposición del Whitney en 1968 *The 1930s: Painting and Sculpture in America*, que generó la

⁴² Mikkel Bolt Rasmussen, "The Politics of Interventionist Art...", *Op. Cit.*, 36.

⁴³ Lucy Lippard, "The Art Workers Coalition: Not a History," *Get the Message?: A Decade of Art for Social Change* (Nueva York: E.P. Dutton, 1984), 11. Disponible en https://monoskop.org/images/8/88/Lippard_Lucy_Get_the_Message_A_Decade_Of_Art_For_Social_Change.pdf [Último acceso: 1 de junio de 2023].

contraexposición *Invisible Artists The 1930*, en el Studio Museum de Harlem, comisariada por Henri Ghent. Más acusado, si cabe, fue el caso de la exposición del Metropolitan *Harlem on my Mind: Cultural Capital of Black America, 1900-1968*, la cual, a pesar de su título, no contaba con la participación de ningún artista negro. Tal escándalo impulsó la creación del Black Emergency Cultural Coalition (BECC) por parte de Henri Ghent, Edward Taylor y Benny Andrews, convocando manifestaciones a las puertas del museo, pues la muestra no llegó a ser cancelada por parte del director aun a pesar de las quejas incluso por parte del alcalde de Nueva York por aquel entonces. De este proyecto emergería REPOHistory, fundado por la artista y activista Sabrá Moore, centrado en la investigación y difusión de la historia de las mujeres, la clase obrera y los colectivos racializados en EEUU. Este colectivo tendrá una larga trayectoria, que llegará hasta los años 2000.⁴⁴

Ya en 1985, es indispensable mencionar al colectivo artístico Guerrilla Girls, uno de los colectivos con mayor alcance a la hora de reclamar una mayor representación femenina en los museos estadounidenses, cuestionando también la representación de esta en obras como su ya mítico póster *Do Women Have to Be Naked To Get Into The Met Museum?* (1989). Las Guerrilla Girls son un claro antecedente del desarrollo del activismo artístico



Figura 6. Guerrilla Girls, *Do Women Have to Be Naked To Get Into The Met Museum?* (1989).

y social que se vivirá durante los años noventa.⁴⁵

⁴⁴ Marcelo Expósito, “Entrar y salir de la institución. Autovalorización y montaje en el arte contemporáneo”, *Marcelo Expósito*, s.p., https://marceloexposito.net/pdf/expósito_autovalorización_es.pdf [Último acceso: 20 de julio de 2023].

⁴⁵ María Teresa Aldaz Enrique, *Intervenciones en el espacio [público]...*, *Op. Cit.*, 49.

Así, en el contexto español, durante la década de los noventa destaca la formación de La Fiambrera Obrera, cuyas primeras acciones consistieron en acudir a inauguraciones con fiambreras para llenar con la comida ofrecida al público. Esta acción serviría como una forma de denuncia humorística ante la precariedad, estando La Fiambrera Obrera claramente influenciado por el movimiento okupa o el anarquismo. Posteriormente, la mayoría de sus acciones tendrán más que ver con los movimientos sociales que con la crítica al *status quo* del arte. En esta década, destacarán otros colectivos de arte social como el argentino Grupo de Arte Callejero, el francés Ne Pas Plier o el alemán a.f.r.i.k.a. gruppe.⁴⁶



Figura 7. Imagen subida a la página de Instagram @choyarchischa (19 de mayo de 2022).

crítica de arte mexicana Baby Solís. Recurriendo a menudo al humor desde el formato meme, pero también a la publicación de testimonios anónimos relacionados con la industria cultural pública y privada, esta corriente consigue generar comunidad y reafirmar como sistémicos y estructurales los abusos y la precariedad que a menudo se entienden como situaciones personales.

Por último, no se deben subestimar los proyectos de denuncia de la precariedad en el sector de la cultura que en la actualidad se desarrollan desde las redes sociales. Estas, como es el caso de Instagram, suponen una plataforma sencilla de utilizar y con una gran capacidad de alcance. Son tanto perfiles anónimos, como el estadounidense @artviewpower100 o el español @choyarchischa, como personales, como es el caso de @obrasdeartecomentadas, gestionado por la divulgadora y

⁴⁶Marcelo Expósito, “Entrar y salir de la institución...”, s.p.

1.3. Genealogía artística de la crítica institucional

Tras esta introducción en cuanto a las bases teóricas, históricas y contextuales que inspiraron a los artistas relacionados con la crítica institucional, consideramos indispensable realizar una breve presentación de algunos de los artistas más relevantes que se suelen integrar en este movimiento. Se suele dividir la genealogía de la crítica institucional en tres periodos, una primera ola entre los años sesenta y setenta, una segunda, entre los ochenta y los noventa, y una tercera ola, a partir de los años dos mil. Esta agrupación por *olas* (*generaciones* para Brian Holmes)⁴⁷ ayuda a entender las principales planteamientos e influencias de los artistas, además de contextualizar su obra; de todos modos, muchos de ellos han variado sus planteamientos con el tiempo.

La primera ola, que se suele enmarcar principalmente en los EEUU entre mediados de los años sesenta y principios de los años ochenta del siglo XX, se centrará en explicitar cómo el espacio expositivo interfiere en la apreciación de la obra de arte, además de evidenciar la falta de neutralidad de la imposición del *white cube* expositivo en un sentido ideológico. Los artistas que participarán de esta corriente fundarán también diversos colectivos de trabajadores del arte, con el objetivo de poner luz sobre las relaciones de las instituciones artísticas con la economía y la política, además de utilizar estas agrupaciones para posicionarse políticamente sobre asuntos como la guerra de Vietnam o la infrarrepresentación de ciertos colectivos en los museos e instituciones.⁴⁸

Para entender cómo se llega a este punto, cabe partir desde el acercamiento por parte de los artistas a la cultura de masas durante los años sesenta, que propició también la necesidad de sacar el arte del museo. Movimientos como el pop art, el minimalismo, el informalismo, el arte povera o Fluxus, y su utilización de materiales y referentes cotidianos, así como su puesta en duda del concepto de autoría, fueron el germen que llevaría inevitablemente a preguntarse no solo por la técnica, sino por la exposición pública del arte contemporáneo. Así, es clave el desarrollo del arte conceptual desde principios de los años sesenta, que prescindiría de la búsqueda de la pureza de cada medio artística típicamente moderna para recuperar, como en el caso del artista Robert Morris,

⁴⁷ Brian Holmes, “Investigaciones extradisciplinarias...”, *Op. Cit.*, 207.

⁴⁸ Beatriz Cordero Martín, “Artistas contra el museo...”, *Op. Cit.*, 252.

el *ready-made* duchampiano. Para Benjamin Buchloh, este cambio en la concepción del propio objeto del arte es de gran relevancia en cuanto a nuestro objeto de estudio, suponiendo el desplazamiento del “objeto producido en masa y sus formas estetizadas características del arte pop, sustituyendo la estética de la producción industrial y el consumo por una estética de la organización legal-administrativa y de la validación institucional”, de la que son ejemplos los certificados de Piero Manzoni a personas como obras de arte temporales o vitalicias entre 1960 y 1961, así como los emitidos por Yves Klein en concepto de *Zonas de sensibilidad pictórica inmaterial* (1959).⁴⁹

Es para Buchloh a partir de 1966 cuando los artistas comienzan a preocuparse por la museología como tema artístico, convirtiéndose después de 1968 en un tema principal, fundamentalmente alrededor de la supuesta neutralidad del espacio del museo.⁵⁰ De hecho, en el caso de Daniel Buren, esta problemática comenzará a ser tratada en su obra en 1965, para convertirse en un tema central de gran parte de su producción a partir de 1969; compartirá con el poeta y artista Marcel Broodthaers una clara influencia del estructuralismo francés y la semiología.⁵¹

A su vez, es interesante el desarrollo de la escultura minimalista y cómo esta interactúa con la arquitectura del museo; para los artistas minimalistas de los años sesenta, el lugar de exhibición de la obra interfiere en su percepción, lo que negaba la autonomía de esta, así como la neutralidad del espacio expositivo. El artista Donald Judd es especialmente representativo de esta concepción, prefiriendo la exposición de sus obras en espacios preexistentes antes que en espacios museísticos, concibiendo la neutralidad del espacio como algo diferente a la asepsia. Esta *site-specificity*, o “especificidad de lugar”, será un concepto clave en la crítica institucional de primera generación. Esta idea la defenderá en su ensayo “Specific Objects”, en el que defiende la creación de obras dirigidas a exponerse en un lugar específico, de forma indefinida, lo que definirá en gran medida la escultura minimalista.⁵² Esta insistencia por parte de Judd en el concepto de espacio también ha sido entendida como una crítica al poder autoritario que supone el museo.⁵³

⁴⁹ Benjamin H.D. Buchloh, *El arte conceptual de 1962 a 1969...*, *Op. Cit.*, 178.

⁵⁰ Este interés por la museología tiene importantes antecedentes, como la *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp (1935-1966).

⁵¹ *Ídem*.

⁵² Expósito, “Abajo los muros del museo...”, *Op. Cit.*, 11.

⁵³ Karsten Schubert, *The Curator's Egg*, *Op. Cit.*, 84.

En esta concepción, de la que participaría también el artista Robert Morris, la obra presentada es realmente la modificación del espacio por la presencia de un objeto extraño en él.

Mientras para Buchloh los orígenes se establecen en el arte conceptual, el crítico e historiador Craig Owens propondría una vinculación con el *land art*, concretamente con la obra de Robert Smithson, quién también es autor de una importante obra teórica. Estas reflexiones se constituyen sobre lo que Smithson denomina “confinamiento” de los artistas, fundamentalmente de su obra en las instituciones y galerías a manos de un curador de arte sin tener en cuenta la opinión del artista.⁵⁴ Tanto Douglas Crimp como Craig Owens vieron en la condición *site-specific* del *land art* y el minimalismo los planteamientos que anticiparían una práctica menos idealista y más materialista, que tomará en cuenta en mayor medida las condiciones materiales del sistema arte.⁵⁵ De hecho, para la investigadora Izaskun Echevarría, hay que entender el origen de la crítica institucional como un resultado del éxito del arte conceptual en Estados Unidos.⁵⁶

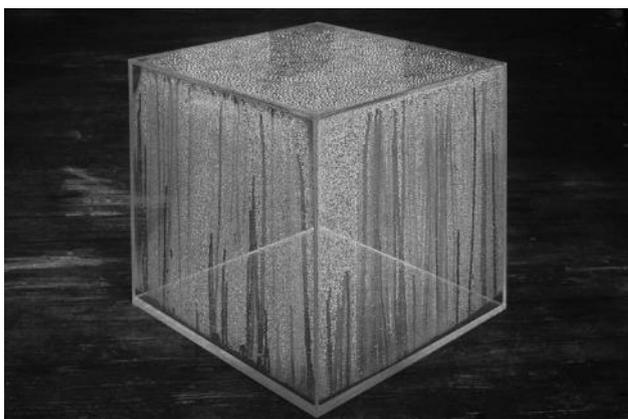


Figura 8. Hans Haacke, *Condensation Cube* (1963-68).

La interacción con el espacio de exposición es evidente en obras como *Four Mirrored Cubes* (Robert Morris, 1965), mientras que *Condensation Cube* (Hans Haacke, 1963-1965) supone la vinculación del espectador tanto con la obra como con el espacio arquitectónico; la obra se basa en el proceso de condensación y evaporación producidos a causa del cambio de temperatura consecuencia de la variación en el número de visitantes en la sala. Para Buchloh destacan dos obras de Lawrence Weiner que modifican directamente el espacio expositivo, *A Square Removal from a Rug in Use* y *A 36" x 36" Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall*, reproducidas en *Statements* (1968). Estas ponen en entredicho tanto la necesidad de ubicar la obra en un espacio concreto como su dependencia de este,

⁵⁴ Robert Smithson, “Confinamiento cultural”, *Op. Cit.*, s.p.

⁵⁵ Brian Holmes, “Investigaciones extradisciplinarias...”, *Op. Cit.*, 207.

⁵⁶ Izaskun Echevarría Madinabeitia, “De la crítica institucional a las instituciones críticas...”, *Op. Cit.*, 129.

provocando en última instancia el desarrollo de una fórmula que el propio Weiner utilizará como base para su trabajo posterior, y que supone un inicio a la puesta en duda de la institución de la estética de forma explícita:

En relación a los diversos tipos de uso:

1. El artista puede construir la pieza
2. La pieza puede ser fabricada
3. No es necesario que la pieza sea construida

Cada una de estas posibilidades es coherente con la intención del artista, la decisión relativa a la condición corresponde al espectador en el momento de la recepción.⁵⁷

Otro referente de esta primera generación es el poeta y artista Marcel Broodthaers. Su

admiración por la obra de Piero Manzoni, a menudo crítica con la figura del artista en el mercado del arte, será compartida con los análisis sobre la autonomía artística que vendrán posteriormente.

Será en 1968 cuando desarrolle *Musée d'art moderne (Section XIXe siècle) Département des Aigles*, en Bruselas, con la que Broodthaers pretendía convertir



Figura 9. Marcel Broodthaers, *Musée d'art moderne (Section XIXe siècle) Département des Aigles* (1972).

la reificación del arte en el objeto de estudio, entendiendo que la única forma de recuperar el control de la propia obra de un artista pasaba por asumir que esta es, también, una de las formas que toma el aparato ideológico del estado. Así, esta obra empezaba por el final de la práctica artística: el museo, en palabras de Benjamin Buchloh, el lugar de su “aculturación oficial”.⁵⁸

⁵⁷ Lawrence Weiner, “Lawrence Weiner”, *January 5 – 31, 1969*, ed. Seth Siegelaub (Nueva York: Seth Siegelaub, 1969), como se cita en Benjamin H.D. Buchloh, *El arte conceptual de 1962 a 1969...*, *Op. Cit.*, 193.

⁵⁸ *Ibidem*, 32.

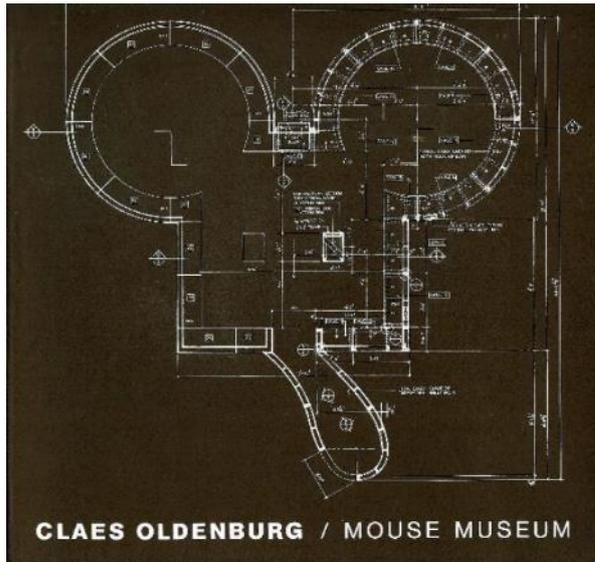


Figura 10. Plano de Claes Oldenburg, *Mouse Museum* (1979).

También la obra de Allan McCollum y sus instalaciones de producción en masa de cuadros, así como el *Mouse Museum* (1979) y *Ray Gun Wing* (1976) de Claes Oldenburg, en la que el propio artista diseña el espacio expositivo de sus obras, se consideran parte de esta búsqueda de los artistas por presentar su obra en sus propios términos, aunque en estos casos totalmente insertos dentro de la institución. Sobre esta práctica, el artista Daniel Buren matizará que la creación de museos propios, en un

sentido de construcción arquitectónica o cultural, tratando de escapar de la noción de museo, supone de todos modos el aislamiento y la extracción de la obra de la realidad⁵⁹, suponiendo la creación de una capa más de significación a la propia obra.

De todos modos, la denominación de *crítica institucional* no cristalizará hasta 1989, cuando será utilizada por Benjamin H.D. Buchloh en el contexto del análisis histórico del arte conceptual. En él, Buchloh denomina parte de la “estética de la administración” a aquellas prácticas que fueron aceptadas rápidamente por el canon del arte conceptual, contraponiéndolas a aquellas que analizan el espacio de exposición.⁶⁰

Así, esta primera ola de la crítica institucional propiamente dicha, la que se desarrolla principalmente durante los años setenta, cuestionaría la autoridad de la institución además de la legitimación que esta, en la forma del museo, hacía del Estado nación, al consolidar un pasado nacional vinculado a este. En este sentido, mientras que las propuestas artísticas se centrarían en la reconfiguración del espacio expositivo, paralelamente muchos de estos artistas se agruparían en colectivos cuya crítica a las instituciones se basaba en la falta de

⁵⁹ Daniel Buren, “Function of architecture”, *Thinking about exhibitions* (Londres: Routledge, 1996), 313-319.

⁶⁰ Benjamin H.D. Buchloh, “From the Aesthetic of Administration to Institutional Critique”, primera versión publicada en el catálogo *L'art conceptuel, une perspective* (París: Musée d'Art Moderne de la Ville de París, 1989), siendo la más reciente en castellano “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX* (Madrid: Akal, 2004).

igualdad en la representación y acceso a los museos de arte contemporáneo. Como desarrollaremos más adelante, los artistas críticos van a proceder desde tres puntos de vista, para Hito Steyerl: desde la negación de las instituciones, la creación de alternativas, y la lucha por la inclusión de los colectivos discriminados en las instituciones dominantes. Para Steyerl, fue una combinación de las dos últimas la que más resultados proporcionó. Este tipo de crítica institucional se sustentaba, para ella, en la participación en el modelo político del Estado nación y de la economía posfordista en su necesidad de recaudar impuestos para mantener a las instituciones.⁶¹ Por otro lado, para Brian Holmes la limitación más evidente de esta primera generación fue su enfoque “obsesivo” con el espacio del museo, tanto desde su concepción de este como un instrumento burgués, como por su firme posición respecto a la *site-specificity*.⁶²

En cuanto a la segunda ola, entre los años ochenta y noventa, se encuentra su foco en las relaciones entre la representación museológica y los poderes políticos y económicos, así como en la representación de la otredad en las instituciones. Se desarrollará en un momento en el que los Estados Unidos se cuestionaba que las instituciones culturales fuesen públicas, proliferando las instituciones privadas y sometidas a las leyes del mercado. Esto hizo que las reivindicaciones de esta segunda ola perdiesen parte del sentido, pues la existencia de una mayor cantidad de organismos supranacionales generaba un nivel de representación político ya no tan material como en el caso del museo vinculado al Estado nación, sino más bien simbólico. Para Brian Holmes, en esta segunda fase se difuminará el potencial inquisitivo de los años sesenta y setenta, llegando a lo que él define como una “vía muerta con determinadas consecuencias institucionales: complacencia, inmovilidad, pérdida de autonomía, capitulación frente a distintas formas de instrumentalización...”⁶³

Para Hito Steyerl, mientras que la primera ola supuso la integración en la institución de quien era rechazado, la segunda supuso la “integración cultural y simbólica de la crítica

⁶¹ Hito Steyerl, “La institución de la crítica”, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, ed. Transform (Madrid: Traficantes de Sueños, 2008), 183. Disponible en <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Producci%C3%B3n%20cultural-TdSs.pdf> [Último acceso: 10 de junio de 2023].

⁶² Holmes, “Investigaciones extradisciplinarias...”, *Op. Cit.*, 209.

⁶³ *Ibidem*, 211.

en la institución”,⁶⁴ pero esto no fue así en todos los casos. A partir de la década de 1980, además de encontrarse ya enmarcada dentro de las prácticas posmodernas, gran parte de la crítica de la institución artística va a reconducir sus fuerzas hacia el activismo social. Esto situaría multitud de acciones entre el *dentro* y *fuera* de la institución, con el ejemplo paradigmático del colectivo artístico Gran Fury bajo el paraguas del colectivo neoyorkino activista contra el sida ACT UP, con el que colaboraron un gran número de artistas y pensadores de la época, pero también en la obra de Krzysztof Wodiczko y sus proyecciones en monumentos públicos.

En el contexto de los años noventa, se producirá también una recuperación de algunos de los proyectos emblemáticos de los años sesenta en un afán de recuperar referentes para lo que se ha denominado giro social en el arte, es decir, un marcado interés por el activismo y las causas sociales. Ejemplo de esto será la inspiración de la Documenta X (1997) comisariada por Catherine David en la *Oficina de la Organización para la Democracia Directa por Referéndum Libre* de Joseph Beuys, a través del foro de debate titulado *100 días, 100 invitados*, que congregó a profesionales de las artes, sociología, filosofía o urbanismo.⁶⁵

Es indispensable, pues, tener en cuenta este contexto activista relacionado con el arte al hablar de la segunda generación de artistas dedicados a la crítica institucional. Ya en 1969, la artista Mierle Laderman Ukeles se adelantaría a la concepción más social y feminista de la crítica a las instituciones con su obra *Maintenance art*, consistente en la limpieza del espacio expositivo, llamando la atención sobre el trabajo invisibilizado de las mujeres en el ámbito privado pero también en el de las instituciones públicas. Así, mientras una primera ola se centraría especialmente en



Figura 11. Mierle Laderman Ukeles, *Maintenance art* (1969).

⁶⁴ Hito Steyerl, “La institución de la crítica...”, *Op. Cit.*, 184.

⁶⁵ Mikkel Bolt Rasmussen, “The Politics of Interventionist Art...”, *Op. Cit.*, 41.

la crítica al espacio expositivo, al continente, una segunda ola “cuestiona la autoridad de su propia voz en lugar de simplemente cuestionar la voz autoritaria de museos, corporaciones y gobiernos”.⁶⁶ Al contrario que en una primera ola protagonizada por artistas masculinos, en la llamada segunda ola de la crítica institucional destacarán artistas mujeres o con un enfoque feminista, como Louise Lawler, Andrea Fraser, Martha Rosler, Barbara Kruger, Mary Kelly o Silvia Kolbowski; habrá un desarrollo de la crítica institucional por parte de artistas afroamericanos centrada en visibilizar el racismo y xenofobia institucionales, como es el caso de Adrian Piper, Reneée Green o Fred Wilson, aunque también se mantendrá una crítica institucional centrada en el espacio expositivo, como es el caso del artista suizo Christian Philipp Müller.

La obra de Lawler se enfoca especialmente en la construcción de relato a través de la disposición de las obras de arte, y lo que estas suponen para sus propietarios, además de la variación de significado de las obras según donde estas se encuentren. El punto de vista de Louise Lawler quita peso a la autoridad del espacio expositivo, para pasar a demostrar que esta es estructural, y reside en el conjunto de procedimientos y cánones de presentación de la obra.⁶⁷

En esta intención de señalar no solo lo que se expone, sino cómo se expone, dónde y por qué, Lawler aplica un punto de vista feminista que es particularmente evidente, para Rosalyn Deutsche, en *Statue before Painting, Perseus with the Head of Medusa by Canova* (1982). En esta vista del interior del Metropolitan Museum de Nueva York, Lawler desplaza el *Perseo* de Canova del centro de la imagen para hacer protagonista de la instantánea su



Figura 12. Louise Lawler, *Statue before Painting. Perseus with the head of Medusa by Canova* (1982).

⁶⁶ Rosalyn Deutsche, “El rudo museo de Louise Lawler”, *transversal*, do you remember institutional critique?, (junio de 2006) <https://transversal.at/transversal/0106/deutsche/es> [Último acceso: 20 de junio de 2023].

⁶⁷ Rosalyn Deutsche, “El rudo museo de Louise Lawler...”, *Op. Cit.*, s.p.

relación con el entorno del museo y, especialmente, con la pintura que podemos ver en otra sala, *El triunfo de Marius* (Giovanni Battista Tiepolo, 1729). Lawler establece una relación temática entre ambas obras, pues ambas representan la autoridad de un protagonista masculino sobre la otredad. De esta manera, con el punto de vista propuesto los espectadores que a lo lejos admiran *El triunfo de Marius* quedan empequeñecidos al lado del *Perseo*, del cual solo vemos el pedestal, sus genitales y parte de la espada que lleva consigo. Este gesto sigue la afirmación de la teórica del cine Laura Mulvey de que “lo que de verdad se exhibe siempre es el falo”⁶⁸, haciendo en último término una crítica al Metropolitan, con los citados espectadores, minimizados ante el falo de Perseo y la superioridad de este frente a Medusa.

Esta forma de trabajar denota una influencia de las teorías freudianas que son, para Rosalyn Deutsche, características de las artistas de esta generación de crítica institucional, como comprobaremos también en el caso de Andrea Fraser. Esta última está considerada como una de las principales representantes de la crítica institucional en activo. Sus obras se centran en la escenificación de los roles de distintos agentes del arte y la cultura, a menudo a través de fragmentos de discursos pronunciados por otras personas, pero también se apoya en las propias debilidades institucionales; este es el caso de su obra *Little Frank and his Carp* (2001), performance registrada en vídeo en la que sigue las instrucciones de la audioguía del museo Guggenheim de Bilbao para poner de relieve su culto al arquitecto y al propio edificio. Fraser considera también básica en su discurso la obra del sociólogo francés Pierre Bourdieu, así como la teoría del psicoanálisis propuesta por Sigmund Freud. Para Izaskun Echevarría, *Little Frank and his Carp* “nos lleva a pensar en el principio del deseo como motor económico del sistema capitalista desde un planteamiento lacaniano”.⁶⁹ Como veremos también con Hito Steyerl, Fraser defiende la necesidad de analizar el papel de una misma como agente cultural, lo que sería, en cierto modo, equiparable al autosocioanálisis propuesto por Bourdieu.

Esta herencia bourdiana es evidente en la metodología de Fraser, aplicando a las particularidades del museo estadounidense las características de funcionamiento de los

⁶⁸ Laura Mulvey, “Fears, Fantasies and the Male Unconscious, or You Don’t Know What Is Happening, Do You Mr. Jones?”, 13, como se cita en Rosalyn Deutsche, “El rudo museo de Louise Lawler...”, *Op. Cit.*, s.p.

⁶⁹ Izaskun Echevarría Madinabeitia, “De la crítica institucional a las instituciones críticas...”, *Op. Cit.*, 137.

distintos tipos de capital —económico, pero también cultural, o social—. Esto da como resultado una práctica en la que se incide en el capital simbólico que el museo proporciona a los patrocinadores privados, así como la violencia simbólica que este ejerce fundamentalmente sobre las clases trabajadoras. También será especialmente crítica con la precariedad laboral habitual en la cultura, pero especialmente en la figura estadounidense del guía voluntario, que protagonizará su performance *Museum Highlights: A Gallery Talk* (1989).

En el caso del artista Fred Wilson, su trabajo utiliza los preceptos de la museografía al uso para desconfigurar el discurso del museo y desmontar la supuesta neutralidad de la visión de la historia que proporciona. Un ejemplo paradigmático de su obra es *Mining the museum* (1992), un proyecto que comienza con un exhaustivo análisis de los almacenes



Figura 13. Fred Wilson, fotografía de *Metalwork 1723-1800*, perteneciente a *Mining the Museum* (1992).

del museo de la *Maryland Historical Society* de Baltimore, pero también de las circunstancias y métodos de sus trabajadores. A partir de esto, recuperará objetos que nunca habían sido expuestos, recuperando la historia esclavista y colonial de un modo irónico al relacionarla con los objetos de la colección permanente. La alteración del montaje museográfico se sumará a la inclusión de mensajes en primera persona acompañando algunos de los objetos expuestos. Así, por ejemplo, colocará unas cadenas utilizadas para amarrar a esclavos junto a una vajilla de plata bajo la cartela “Trabajos en metal 1793-1880”. Wilson afirmará que la finalidad última de sus trabajos es “señalar a quien los mira la presencia de una subjetividad implícita de toda exposición museística”.⁷⁰

⁷⁰ Lola Hinojosa, “Museos al descubierto. Historia, ‘otredad’ y crítica en la obra de Fred Wilson”, *Papeles de cultura contemporánea*, núm.4 (2004), 35. Disponible en <https://www.ugr.es/~hum736/humv1/webPage/revista.htm?revista=4> [Último acceso: 22 de junio de 2023].

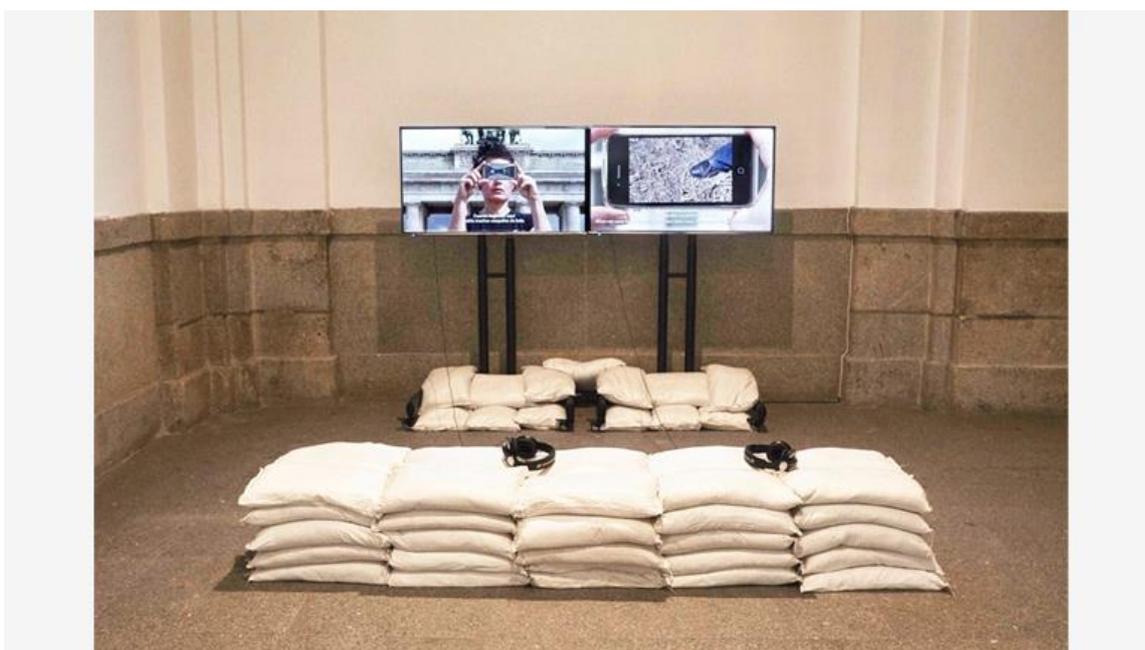


Figura 14. Presentación en el MNCARS de Hito Steyerl, *Is the museum a battlefield?* (2013).

La considerada tercera ola de la crítica institucional arrancararía a principios de los años 2000, y continúa en el presente. Se caracteriza por una transversalidad que va más allá de las instituciones artísticas, buscando transformar también otros ámbitos de la cultura y la gestión y difusión de esta, como son la educación o la política. Su principal representante, la alemana Hito Steyerl, incorpora en su práctica artística y crítica elementos como la geopolítica, la comunicación o la circulación masiva de imágenes en internet. Así, aunque su obra, fundamentalmente videoarte, transita por diferentes temas, en el campo de la crítica institucional su aportación se centra en las conexiones entre fabricantes de armas, museos y bienales, como es el caso de su obra estrenada en la Bienal de Estambul de 2013, *Is the museum a battlefield?*.⁷¹ El trabajo se presentó a modo de conferencia escenificada, y posteriormente en formato vídeo-ensayo. Lo que problematiza Steyerl son sus fuentes de financiación vinculadas a multinacionales que proveen armamento a los conflictos en Turquía, las cuales se benefician de su participación en la industria cultural deduciendo impuestos de sus donaciones, consiguiendo nuevas influencias y blanqueando su imagen, así como su propia posición como artista que participa en los eventos artísticos que estas mismas empresas patrocinan, como es el caso de la bienal de Estambul. A esta

⁷¹*Is the museum a battlefield?* Puede visionarse de forma libre en Museum Battlefield, “Is the Museum a Battlefield” vídeo de Vimeo, 36’48”, 2 de octubre de 2013. Disponible en <https://vimeo.com/76011774> [Último acceso: 22 de junio de 2023].

denuncia se suma que la degradación de algunos territorios turcos tras el Golpe de Estado de 1980 supuso un escenario ideal para la implantación de procesos gentrificadores ayudados por la construcción de instituciones culturales.⁷²

Cabe destacar que, ya entrado en siglo XXI, otros artistas como Mario García Torres (Museo de Arte, Sacramento, 2002-2004), Fabiano Gonper (*Gonper Museum- Work in progress*, 2002) o Sandra Gamarra (*Li-Mac, Museo de Arte Contemporáneo de Lima*, 2002), pusieron en marcha proyectos de creación de instituciones expositivas independientes, capitaneadas por ellos mismos, en las que la propia institución se concibe como una obra de arte; no se trata, pues, de proyectos colectivos autogestionados. Aun enmarcados en el siglo XXI, esta estrategia basada en crear instituciones alternativas — en cuanto replican, con algunas modificaciones, la institución tradicional— se vincularía en mayor medida con una primera generación de crítica institucional. Una línea de actuación parecida es la de MURAC, Museo Riojano de Arte Contemporáneo, colectivo artístico constituido en 2006, basado en la colaboración, la autogestión y el anonimato.⁷³ No desarrollaremos especialmente este tipo de iniciativas, puesto que las consideramos un ejemplo de lo que la investigadora Nuria Peist denomina, en su análisis al arte crítico a partir de las ideas de Erik Olin Wright, estrategias intersticiales para enfrentarse al capitalismo desde el arte; es decir, se enfrentan a las instituciones trabajando desde fuera de estas.⁷⁴ En esta investigación, nos centraremos fundamentalmente en las denominadas estrategias simbióticas según esta clasificación que se corresponden con aquellas obras o proyectos que trabajan, en mayor o menor medida, con o desde la institución.

En el contexto español, las condiciones laborales de los artistas son las protagonistas en *Afrodita*, proyecto de la catalana Núria Güell con motivo de la exposición *Arcana Imperii. Investigaciones en Burocracia* (Centre de Cultura Contemporània El Carme, 2017), centrándose en este caso en las dificultades para acceder a una baja por maternidad. La obra buscaba visibilizar la precariedad impuesta hacia los artistas visuales desde la

⁷² María Teresa Aldaz Enrique, “Intervenciones en el espacio [público]...”, *Op. Cit.*, 61.

⁷³ Izaskun Echevarria Madinabeitia, “De la crítica institucional a las instituciones críticas...”, *Op. Cit.*, 141.

⁷⁴ Nuria Peist, “La multiculturalidad revisada. Práctica artística, compromiso político e integración social”, *Estudios sobre arte actual*, núm. 10 (2022), 199. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8757565.pdf> [Último acceso: 24 de junio de 2023].

legislación del Estado español⁷⁵. Así, la principal acción del proyecto *Afrodita* es el establecimiento de una “Cláusula Modelo para la Repetición de los Gastos Sociales de los Artistas Visuales a la Institución que Encarga la Obra”, en la que exige el pago de las cuotas de la seguridad social de la artista durante siete meses, justificándolos en concepto de gastos de producción de la obra, por ser este tiempo el mínimo para poder disfrutar de una baja por maternidad. Esta acción se completó con un discurso-performance, ampliándose en 2020 con el proyecto *Anexo a Afrodita*.

⁷⁵ Para más información, sugerimos la consulta de la página web de la artista: “Afrodita”, *Núria Güell*, <https://www.nuriaguell.com/portfolio/afrodita/> [Último acceso: 28 de junio de 2023].

Capítulo II. Sistematización de las ideas de la crítica institucional

El objetivo de este capítulo es desarrollar una sistematización original que esquematice en tres ejes teóricos las principales reivindicaciones y aportaciones de algunos de los principales artistas, críticos e investigadores vinculados a la crítica institucional. Como hemos adelantado en el capítulo anterior, el conjunto de ideas agrupadas bajo esta definición ha variado considerablemente a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y las primeras décadas del siglo XXI. Desde concepciones más beligerantes y escépticas, hasta otras que abogan por la total inclusión de las posiciones críticas en las instituciones, pasando por concepciones simbióticas entre ambas, lo cierto es que muchas de las principales preocupaciones de la crítica institucional continúan siendo objeto de debate.

Estas ideas se han articulado en tres ejes, “El lugar de la crítica en las instituciones”, “Relaciones entre arte y poder económico” y “Precariedad y trabajo por servicios”, temas escogidos tras una amplia investigación y análisis de los principales autores vinculados a la crítica institucional. Estos tres apartados, lejos de ser categorías estancas, están estrechamente relacionados. Así, la intención de este capítulo es extraer las reivindicaciones, propuestas e inquietudes comunes a los autores y artistas vinculados con la crítica institucional, con el fin de establecer las conexiones y disensos entre artistas, comisarios, críticos e historiadores del arte. Trataremos de encontrar los puntos clave y el estado actual de estas consideraciones, buscando establecer no solo un compendio de puntos de vista muy variados, sino un diálogo entre autores con preocupaciones similares. Así, mientras que en un primer capítulo revisábamos, sobre todo, las aportaciones teóricas previas al desarrollo de la crítica institucional, pero también las que influyeron en su desarrollo, en este capítulo nos centraremos en los autores que hablan desde el punto de vista de dicha concepción del arte, añadiendo también a la conversación autores que, si bien no se pueden considerar parte de la crítica institucional, se han dedicado al análisis del arte crítico o desde un punto de vista crítico.

2.1. El lugar de la crítica en las instituciones

Ya a principios del siglo XX, la inclusión del arte de vanguardia en el museo y por tanto en el discurso institucional oficial abriría el debate sobre si esto supone un triunfo para estos artistas o si por el contrario, el museo fagocita a estos creadores y neutraliza su posible subversión original. Para la historiadora del arte Carol Duncan, el museo estadounidense nace en el siglo XIX con la intención de demostrar la superioridad de la cultura anglosajona sobre las tradiciones de las antiguas colonias, además de impactar a la nueva población inmigrante.⁷⁶ La consagración del museo estadounidense tendrá lugar a mediados del siglo XX, momento en el que los nuevos museos de arte moderno estadounidense se configurarán como referentes a nivel internacional.⁷⁷ Como antecedentes en este traslado de la idea de vanguardia artística desde Europa a Estados Unidos destacan el *Armory Show* o International Exhibition of Modern Art (1913), o la galería *Art of this century* (1942-1947), que expuso las obras propiedad de la coleccionista estadounidense Peggy Guggenheim. En esta primera etapa, es primordial evidenciar que esta migración de artistas hacia Estados Unidos se debió fundamentalmente a la crisis provocada por la situación política, económica y social tras la Segunda Guerra Mundial.

En este proceso es clave también la fundación del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York en 1929, que sentaría las bases de una de las principales incongruencias del museo de arte moderno y contemporáneo estadounidense más abordadas por la crítica institucional a partir de mediados del siglo XX, como es su fundación por parte de las élites económicas de la época aun exponiendo un arte de vanguardia que, por aquel entonces, tenía entre sus características habituales el desprecio por la burguesía.⁷⁸

Tras una primera generación de crítica institucional que, como hemos visto, recuperaba esta problemática desde un prisma no solo político, sino también formal, las teorías de una segunda generación se inclinarán por la inclusión del discurso crítico dentro de las instituciones artísticas. Para la artista Andrea Fraser, “cada vez que hablamos de la institución como algo distinto a nosotros desestimamos nuestro papel en la creación y

⁷⁶ Cordero Martín, Beatriz, “Artistas contra el museo...”, *Op. Cit.*, 247.

⁷⁷ Este proceso sería ampliamente abordado por Serge Guilbaut en su famoso ensayo *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* (Madrid: Mondadori, 1990).

⁷⁸ Beatriz Cordero Martín, “Artistas contra el museo...”, *Op.Cit.*, 248.

perpetuación de sus condiciones (...), porque la institución del arte es interiorizada, encarnada y llevada a la práctica por personas individuales (...).⁷⁹ Georges Lapassade, uno de los fundadores del Análisis Institucional desde la sociología y las ciencias políticas, también va a respaldar esta relación entre sociedad e institución: “la institución es el equivalente en el campo social de lo que es el inconsciente en el campo psíquico. Lo cual se expresa en otros términos mediante la fórmula: la institución es el inconsciente político de la sociedad. La institución censura la palabra social, la expresión de la alienación, la voluntad de cambio”.⁸⁰ Así, mientras que ambos reconocen que las instituciones son ideadas y llevadas a término por parte de otras personas, Fraser se muestra más optimista con respecto a la alteración de su manera de actuar.

Este potencial de mutabilidad expresado por Fraser ha sido aprovechado por muchas instituciones desde la década de 1990, en la que, como adelantábamos, la crítica institucional comenzará a institucionalizarse, dando paso a centros artísticos cada vez más críticos. Sin necesidad de ir más lejos, ya en 1995 la exposición y simposio *Els límits del museu*, en la barcelonesa Fundació Antoni Tàpies, hacía centrales estas cuestiones en una exposición que contaría con la participación de Marcel Broodthaers, Louise Lawler, Antoni Montadas, Andrea Fraser o Joan Fontcuberta.⁸¹

Esto nos lleva al concepto de *New Institutionalism*, que se refiere a la tendencia a hablar de crítica institucional desde el comisariado o desde la propia institución, representado por el lema “Institution as medium, curating as institutional critique”.⁸² Esta incorporación de la crítica en las instituciones artísticas, que se convierte así en una especie de autocrítica o autoconsciencia, se ha desarrollado en paralelo al crecimiento en

⁷⁹ Andrea Fraser, “De la crítica de las instituciones a una institución de la crítica”, en *De la crítica institucional a la institución de la crítica* (México, D.F : Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Artes Visuales : Universidad Autónoma Metropolitana : Palabra de Clío : Siglo XXI Editores ; Barcelona : Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA, 2016), 25.

⁸⁰ Georges Lapassade, *Grupos, organizaciones e instituciones* (Madrid: Gedisa, 2004), como se cita en Daniel Gasol, *Arte in(útil). Sobre cómo el capitalismo desactiva la cultura* (Barcelona: Rayo verde, 2021), 31.

⁸¹ Manuel Borja-Villel, coord., *Els límits del museu* (Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995). Publicado en conjunto con una exhibición del mismo título, organizada y presentada en la Fundació Antoni Tàpies, 15 de marzo-4 de junio de 1995.

⁸² “Institution as medium. Curating as institutional critique?”, *On curating* 8/11 (2011), 1. Disponible en https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/old%20Issues/ONCURATING_Issue8.pdf [Último acceso: 2 de junio de 2023].

importancia de la figura del comisario o *curator*, pero también del paulatino cese de la influencia del criterio del crítico de arte externo a la institución. Es evidente que la figura del comisario ha desarrollado desde los años sesenta una importancia capital en la industria artística y cultural, evidenciada en la alta consideración del término, que se utiliza también actualmente para definir cualquier proceso de selección ajenos a lo expositivo. La figura del *curator* asume en cierto modo la labor de crítico, pues, para Daniel Gasol, en la actualidad impera la concepción del comisariado “como nuevo formato de crítica que construye discurso mediante trabajos transformados en obra que configuran narrativa desde y en el contexto institucional”.⁸³ Entonces, ¿cómo se analiza si la institución está siendo *realmente* crítica?

En el fondo de este debate, lo que subyace es qué significa ser una institución crítica. En una carta abierta con motivo de la Bienal de Estambul de 2011, el grupo denominado Resistanbul Committee of Socialist Realism mantenía lo siguiente:

Tenemos que dejar de fingir que la popularidad del arte políticamente comprometido en el interior de los museos y los mercados durante los últimos años tenga algo que ver con cambiar realmente el mundo (...).⁸⁴

Para Martha Rosler, esta carta explicita las reticencias habituales a la incorporación de la crítica que no llega a la insurrección, asumiendo que es un mero ejercicio formal o incluso hipócrita; gestos que considera de todos modos que “no invalidan finalmente los esfuerzos de una reforma institucional, incluso si es provisoria”.⁸⁵

También debemos considerar el tipo de arte crítico que se incluye realmente en el museo, siendo este, para Martha Rosler, a menudo posiciones estéticas que no involucran demasiado explícitamente los asuntos que están realmente denunciando. Sobre esto, destaca la transformación de lo diferencial y lo multicultural en los últimos años desde lo negativo (entendamos esto como la tradicional prevalencia en el mercado de los artistas hombres, y blancos) hacia una “herramienta burocrática de control social que intenta

⁸³ Daniel Gasol, *Arte (in)útil*, *Op Cit.*, 150. También el jurado de las convocatorias artísticas ha asumido ese papel, en tanto que deciden qué artistas deben ser visibilizados, para posteriormente, ser legitimados; Gasol, “*Arte (in)útil*”, 156.

⁸⁴ Carta abierta del Resistanbul Committee of Socialist Realism, accesible en “Open letter” *Eclectic Tech Carnival Istanbul*, <https://etcistanbul.wordpress.com/2009/09/02/open-letter/> como se cita en Martha Rosler, *Clase cultural. Arte y gentrificación* (Buenos Aires: Caja Negra, 2017), 59.

⁸⁵ *Ibidem*, 61.

convertir a la diferencia en algo cosmético (...); Las opiniones políticas, cuando se manifiestan, pueden volverse tropos manieristas”.⁸⁶ De forma similar, también el profesor de la Universidad de Salamanca Alberto Santamaría problematizará esta inclusión en la institución de aquellas prácticas relacionadas con la estética relacional y participativa, y lo que él considera una revisitación meramente formalista del situacionismo:

“En un buen número de ocasiones el resultado ha sido tanto una fetichización escandalosa como una forma de lavado de cara de ciertas instituciones, las cuales han entendido que el trabajo crítico y político en sentido participativo les servía como fórmula eficaz para justificar su lugar (siempre en busca de una aparente despolitización) en el entramado económico”.⁸⁷

En el contexto español, algunas de las críticas vertidas sobre la dirección del museo Reina Sofía por parte de Manuel Borja-Villel entre los años 2008 y 2023 partían de una posición semejante a la mantenida por Rosler y Santamaría. En un reciente artículo a propósito del fin de la dirección del Museo Reina Sofía por parte de Borja-Villel, la crítica de arte Elena Vozmediano calificará como “esquizofrénica” la posición del museo crítico que planteaba este, considerando incongruente pretender seguir líneas postcoloniales en una institución con un patronato compuesto por CEOs de empresas pertenecientes al IBEX 35.⁸⁸

Desde otro punto de vista, el artículo “¿Qué es un museo feminista? Desacuerdos, negociación y mediación cultural en el Museo Reina Sofía”⁸⁹, elaborado por Jesús Carrillo y Miguel Vega Manrique, quienes trabajarán en el diseño del programa del Departamento de Actividades Públicas del Reina Sofía, supone un ejemplo de cómo trabajar desde esta criticidad asumida por la propia institución. El texto es un análisis de su propia actuación como mediadores a la hora de desarrollar las medidas que pretendían hacer del Reina Sofía un museo con perspectiva feminista. Para ellos, es precisamente el

⁸⁶ *Ibidem*, 64.

⁸⁷ Alberto Santamaría, *Alta cultura descafeinada: situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo* (Madrid: Siglo XXI, 2019), 15.

⁸⁸ Elena Vozmediano, “Los 15 años del Museo Borja-Villel: ambicioso, esquizofrénico, excluyente”, Y tú que lo veas, *El Cultural*, 28 de enero de 2023. Disponible en https://www.elespanol.com/el-cultural/blogs/y_tu_que_lo_veas/20230128/anos-museo-borja-villel-ambicioso-esquizofrenico-excluyente/737046299_12.html [Último acceso: 15 de junio de 2023].

⁸⁹ Jesús Carrillo y Miguel Vega Manrique, “¿Qué es un museo feminista?” Desacuerdos, negociación y mediación cultural en el Museo Reina Sofía”, *Espacio Tiempo Y Forma. Serie VII, Historia Del Arte*, núm. 8 (noviembre 2020). Disponible en <https://doi.org/10.5944/etfvii.8.2020.27452> [Último acceso: 15 de junio de 2023].

papel ejemplarizante del museo el que hace de él un espacio ideal para “contraatacar las lógicas masculinizantes, coloniales y heterocentradas de producción de valor del patriarcado”; lo cual no debe, siguiendo a Griselda Pollock, hacer que olvidemos la capacidad de la institución para asumir los discursos discordantes que se insieren en ella, neutralizándolos.⁹⁰

Carrillo y Vega reconocerán una inspiración en ciertas medidas tomadas por el MACBA, como son el establecimiento de un departamento de actividades públicas con el fin de redefinir el departamento de educación, y conseguir interpelar en mayor medida al visitante, o la edición de la serie *Desacuerdos*.⁹¹ Ellos mismos reconocen que el estatus de museo administrado por el Estado, concretamente museo nacional, ostentado por el Reina Sofía, fue una importante traba en lo que respecta a la organización del museo de una forma más horizontal. Así, se constata que la dimensión del museo, con sus respectivas trabas burocráticas, es un obstáculo de gran relevancia a la hora de tratar de reformar de manera crítica su organigrama.

Según Carrillo y Vega, para no caer en una mera reproducción de discursos, especialmente en el caso del feminismo, desde el Reina Sofía de finales de la década de los 2000 se trató de trabajar mano a mano junto a colectivos y activistas, buscando evitar dinámicas de superioridad de la institución con respecto a estos, como el programa *Producción cultural y crítica feminista*, diseñado por la activista y socióloga Fefa Vila y la investigadora Begoña Pernas. De todos modos, incluso los colectivos participantes en el programa *Somateca*, que formaba parte del Programas de estudios avanzados en Prácticas Críticas del Centro de Estudios del Reina Sofía, calificarán su propia presencia en la institución como “instrumentalizadora” en favor del “discurso alter-institucionalista del museo”.⁹²

Esta clase de testimonios demuestran que abunda la disconformidad al respecto de trabajar para instituciones públicas o privadas por parte de muchos artistas críticos, en mayor o menor grado. Esto nos lleva a lo que la investigadora Nuria Peist, en un estudio que detecta posibles modos de hacer del arte crítico a partir de Erik Olin Wright, define como postura simbiótica del arte crítico, es decir, aquellos artistas críticos que trabajan con las instituciones que son objeto de su crítica. En esta estrategia, que Peist ejemplifica

⁹⁰ *Ídem*, 110.

⁹¹ *Íbidem*, 104.

⁹² *Íbidem*, 113.

con la obra de los artistas Andrea Fraser o Hans Haacke, “las prácticas y las ideas tienen la voluntad de interactuar con lo institucional artístico —museos, galerías, políticas culturales...— y de incidir directamente en la posibilidad de una transformación real”.⁹³ De hecho, en su texto “Declaración de artista”, Andrea Fraser destaca el valor que tiene que su práctica performática sea *site-specific*, es decir, se escenifique en las instituciones a las que apela. Su obra performática, que tiene una gran influencia del psicoanálisis freudiano, tiene como base la concepción de que para transformar unas relaciones “sociales, subjetivas o económicas” es necesaria su escenificación, de forma que no solo se diluciden sino con el objetivo de conseguir cambiarlas; para esto es necesario, además de escenificarlas, intervenirlas.⁹⁴ Desde otro punto de vista, para Manuel Borja-Villel —quien dirigía la Fundació Tàpies cuando se organizará *Els límits del museu*—, es el arte crítico el que a menudo tiene una relación más estrecha con la institución, precisamente por estar ambos, a menudo, al margen del mercado de lo más estrictamente comercializable.⁹⁵

Sin embargo, el artista Marcelo Expósito se muestra reticente al argumento de que somos nosotros mismos quienes gestionamos las instituciones, que al principio de este apartado sostenía Andrea Fraser. Expósito lo argumenta de la siguiente manera, en relación con el fin del proyecto *Desacuerdos* del MACBA:

“Creo que el resultado de *Desacuerdos* exige inevitablemente pensar el problema de la escala, los ritmos, la división del trabajo y la gestión de los procesos de toma de decisiones en los proyectos de producción crítica ligados a instituciones. También me parece que demuestra (por seguir a la cuestión de las relaciones entre crítica, campo artístico e institución) la necesidad de voltear el tópico que asevera que “al final, detrás de las instituciones están las personas”. Porque, ahí al fondo, detrás de las personas están finalmente las instituciones (que tienen por inercia múltiples formas de aplicar la microfísica del poder) y las diferentes relaciones de poder que existen fuera de ellas en el conjunto del campo artístico. Eso no es, en principio, un problema. Foucault insistía en que su crítica de las instituciones no debía ser paralizante ni remitía a un espacio de libertad

⁹³ Peist, “La multiculturalidad revisada...”, *Op. Cit.*, 203.

⁹⁴ Andrea Fraser, “Declaración de artista”, *De la crítica institucional a la institución de la crítica* (México, D.F : Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Artes Visuales : Universidad Autónoma Metropolitana : Palabra de Clío : Siglo XXI Editores ; Barcelona : Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA, 2016), 137.

⁹⁵ Manuel Borja-Villel, “¿Pueden los museos ser críticos?”, *Op. Cit.*, 1.

esencial, porque el ejercicio de la libertad y la experimentación sobre la construcción de sí sólo podía darse al interior de relaciones de poder dadas”.⁹⁶

Lo que subyace a esta disconformidad hacia la colaboración con instituciones artísticas es, fundamentalmente, la noción de estas, especialmente los museos y centros de arte, como una más de las instituciones de control propuestas por Michel Foucault y que comentábamos en el primer capítulo de esta investigación. Esta idea, que desarrollaremos en el capítulo III, fue extrapolada al museo por Douglas Crimp en “Sobre las ruinas del museo”:

Foucault analizó las instituciones modernas de confinamiento —el asilo, la clínica y la prisión— y sus respectivas formaciones discursivas —la locura, la enfermedad y la criminalidad—. Hay otra institución de confinamiento esperando un análisis arqueológico —el museo— y otra disciplina —la historia del arte—. Ambas son las condiciones de posibilidad del discurso que hoy conocemos como arte moderno.⁹⁷

La colaboración de los artistas críticos en la perpetuación de la dominación efectuada por las instituciones puede ser interpretada, pues, como una contradicción. Pero también puede ser vista de otro modo. Para Jacques Rancière, “el arte crítico, en su forma más general, se propone hacer conscientes los mecanismos de la dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo”.⁹⁸ Así, podemos considerar que puede haber espacio para el arte crítico dentro de las propias instituciones, siempre y cuando este se presente de forma consciente de su posición; esto es, precisamente, lo que propone, en términos de Peist, la práctica simbiótica de Haacke o Fraser.

La performance de Andrea Fraser *Museum Highlights: A Gallery Talk*, (1989) aplica al museo los trabajos de Foucault acerca de las instituciones de confinamiento. En dicha performance, Fraser se pone en el papel de una guía voluntaria que realiza una visita a través del Philadelphia Museum of Art, interpretando un guion elaborado como un *collage* de citas de autoridades locales históricas sobre el citado museo y reseñas e

⁹⁶ Marcelo Expósito, “Entrar y salir de la institución. Autovalorización y montaje en el arte contemporáneo”, *Marcelo Expósito*, 7, https://marceloexposito.net/pdf/exposito_autovalorizacion_es.pdf [Último acceso: 15 de junio de 2023].

⁹⁷ Douglas Crimp, “Sobre las ruinas del museo...”, *Op. Cit.*, 79.

⁹⁸ Jacques Rancière, *El malestar en la estética* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011), 59, como se cita en Diego Luna, *El giro crítico del arte* (Barcelona: Anthropos, 2021), 95.

informes relacionados con la pobreza y las clases humildes, estableciendo un símil entre el museo y las instituciones públicas de beneficencia de principios de siglo XX.

El papel interpretado por Fraser en dicha performance, el de una guía voluntaria ficticia, responde a un arquetipo advertido por la



Figura 15. Fotograma de una grabación de la performance *Museum Highlights. A Gallery Talk* (1989) en el Philadelphia Museum of Art.

artista de aficionados a la cultura que se ofrecen como guías en lo que ella interpreta como un intento de alcanzar el estatus del benefactor de alto nivel de los museos sin disponer del capital económico necesario para ello. Lo que busca el guía voluntario es, para Fraser, el capital simbólico que la relación con un museo les otorga. Así, para ella, los guías voluntarios del modelo norteamericano, que carecen de una formación anterior en arte, son “ la personificación del dominio ejercido por los museos”, en cuanto se limitan a reproducir la formación ofrecida por el museo, que se alinea por entero con la de la institución. Además, subraya que “los guías museísticos representan la forma más extrema de un intento de satisfacer las demandas imposibles y contradictorias que el museo le hace al público.”⁹⁹

De todas formas, como comentábamos en el capítulo anterior, para Borja-Villel es innecesaria una crítica encargada de descubrir que las instituciones artísticas son mecanismos a través de los que se ejerce el poder pues, siguiendo a Michel Foucault, son el poder y lo ejercen de esta manera, no de una forma velada que necesite ser descubierta.¹⁰⁰ Así, para él, lo interesante no es tanto evidenciar que el museo es una institución de dominación, sino destacar cuándo y cómo lo hace a modo de ejercicio aplicado dentro de la propia institución; de este manera, el interés y la efectividad de la crítica residen en su actuación desde dentro del propio sistema, como un organismo de

⁹⁹ Andrea Fraser, “Declaración de artista”, *Op. Cit.*, 144.

¹⁰⁰ Borja-Villel, “¿Pueden los museos ser críticos?”, *Op. Cit.* 1.

depuración de este.¹⁰¹ De esta forma, Borja-Villel propone para esto la inclusión del concepto de “acción restringida” tomado del poeta Stéphane Mallarmé, en este caso, consistente en la propia resistencia a ser incluido en la corriente del consumo. En cuanto al museo, esta supondría ser consciente de su estatus como institución de poder, aun considerando las transformaciones de las últimas décadas una variación “postmoderna, espectacular y banalizada” del modelo ilustrado. Así, Borja-Villel destaca, además, la concepción del visitante como un sujeto político, concibiendo la misión pedagógica del museo como una oportunidad para estimular el pensamiento crítico.¹⁰²

También Marcelo Expósito expondrá, finalmente, un punto de vista semejante:

“¡No es que yo crea en la bondad intrínseca de la cultura o en su legitimidad esencial como medio de emancipación!, pero ante tanto descreimiento (cínico o ilustrado) dentro de nuestro propio campo, no tengo más remedio que declararme creyente (eso sí, ¡de la teología de la liberación!) en la potencialidad que el trabajo crítico en el seno de las instituciones artísticas, culturales y educativas tiene no ya de iluminar algunas conciencias, sino sobre todo de influir sobre las formas de producción de conocimiento y de subjetivación instituidas.”¹⁰³

2.2. Relaciones entre arte y poder económico

En este apartado nos centraremos, a través de ejemplos paradigmáticos analizados por otros investigadores, en las maneras en las que en la actualidad los poderes económicos, así como las clases altas e incluso las administraciones locales, se benefician del arte contemporáneo a través de procesos de gentrificación, las llamadas *ciudades-empresa*, o la acumulación de obras de alto valor en el mercado en espacios libres de impuestos.

En una conversación en 1998 con el fotógrafo y crítico Jorge Ribalta, el artista alemán Hans Haacke respondía lo siguiente al ser preguntado sobre el surgimiento de la organización Art Workers Coalition:

¹⁰¹ *Ídem.*

¹⁰² *Íbidem*, 2.

¹⁰³ Marcelo Expósito, “Entrar y salir de la institución...”, *Op. Cit.*, 6.

Había ciertas conexiones y similitudes en la composición del patronato y los consejos directivos de otras instituciones americanas. Era lo que llamábamos el *establishment*. Lo que empezó siendo un análisis crítico de la relación profesional entre artistas y museos se convirtió en una preocupación por quien toma las decisiones en los museos y en cómo éstas afectan a los artistas, comisarios y directores: quién decide el presupuesto, quién contrata y despide al personal, etc. Son temas que tienen un impacto directo sobre los artistas y determinan qué tipo de arte llega al público y de qué modo se presenta.¹⁰⁴

La financiación de las instituciones artísticas es un tema recurrente, central, en la obra de Haacke. Aunque Haacke reconoce una cierta ingenuidad en las primeras acciones de estos colectivos en los años sesenta, al centrarse en el ataque a las instituciones artísticas en lugar de a la administración¹⁰⁵, lo cierto es que colectivos como la Art Workers Coalition consiguieron algunas medidas en favor de la democratización de la cultura que se mantienen vigentes, como un día de entrada gratuita en muchos museos, o una mayor representación de artistas mujeres o afroamericanos.

El asunto de la proveniencia de la financiación es especialmente importante en el caso estadounidense, puesto que gran parte de los fondos dedicados a cultura en el país proviene de la iniciativa privada; esto difiere del caso de España y Europa, donde se ha entendido desde la Revolución Francesa la cultura como *res publica*, es decir, un asunto público.¹⁰⁶ Aun así, la muestra más evidente de un viraje paulatino hacia la privatización de la cultura tiene como caso paradigmático en España al Museo Guggenheim de Bilbao, de gestión privada, pero para cuya consecución el Gobierno vasco destinaría el 80% de su presupuesto general para museos.¹⁰⁷

Según Hans Haacke, hay una fascinación desde la política europea con el modelo estadounidense y esta forma de financiación público-privada.¹⁰⁸ Para él, este patrocinio supone un retroceso, en cuanto supone una vuelta al control, en el pasado de la Iglesia y

¹⁰⁴ “Entrevista con Hans Haacke”, Jorge Ribalta, ed., *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, Unión de Asociaciones de Artistas Visuales, 1998), 261.

¹⁰⁵ *Ibidem.*, 262.

¹⁰⁶ *Ibidem.*, 265.

¹⁰⁷ Joseba Zulaika, “Bilbao deseada. El malestar de la “krensificación” del museo”, en *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Anna Maria Guasch y Joseba Zulaika, eds. (Madrid: Akal, 2007), 155.

¹⁰⁸ Jorge Ribalta, “Entrevista con Hans Haacke...”, *Op. Cit.*, 270.

de la monarquía, y en la actualidad, de las empresas privadas.¹⁰⁹ Incluso para el exdirector del Metropolitan Museum of Art de Nueva York, Philippe de Montebello, el patrocinio de empresas privadas, aun en las ocasiones en las que cubre una parte pequeña de los gastos, “es una forma inherente de censura, insidiosa y escondida”.¹¹⁰ También el sociólogo Pierre Bourdieu estará de acuerdo con este punto de vista, afirmando que “el mecenazgo es una forma sutil de dominio que actúa gracias a no ser percibida como total. Todas las formas de dominio simbólico se ejercen sobre la base del desconocimiento; es decir, sobre la complicidad de aquellos que lo padecen”.¹¹¹

Tanto Bourdieu como Haacke, en su conversación publicada en el libro *Libre-Échange* (*L’art i el poder. Intercanvi lliure* en su edición en catalán), concuerdan en que una gran parte de las iniciativas culturales solo existen por fondos públicos, siendo el Estado el único que puede asegurar una “cultura sin mercado”.¹¹² Una cultura totalmente pública supondría una forma de evitar no solo la censura, sino también la autocensura que muchos artistas se autoimponen por miedo a no ser integrados en las instituciones.¹¹³

Como soluciones, Pierre Bourdieu propone un mayor control al uso que se hace de los fondos públicos relacionados con la cultura, y que estos se destinen prioritariamente a fines no comerciales, además de dejar de valorar las obras en relación con su cantidad de visitantes, lo que castiga indirectamente a aquellas que no reciben público; todo esto sometido a un cierto control sobre lo que en última instancia merece o no ser financiado o publicado.¹¹⁴

Así, al respecto de tomar el modelo estadounidense como ejemplo a seguir, la artista Andrea Fraser es especialmente tajante al respecto: “los museos europeos deberían alejarse del mercado del arte y del arte y los artistas valorados en él. Si eso ha de suponer que los museos públicos contraten y los coleccionistas creen unas instituciones propias controladas a título particular, que así sea. Dejemos que las instituciones particulares sean las cámaras acorazadas y los parques temáticos y esperpentos económicos que muchas

¹⁰⁹ Pierre Bourdieu y Hans Haacke, *L’art i el poder* (Barcelona: Edicions de 1984, 2004), 64.

¹¹⁰ “A Word from our Sponsor”, *Newsweek*, 25 de noviembre de 1985, 98; como se cita en Bourdieu y Haacke, *L’art i el poder. Intercanvi lliure* (Barcelona: Edicions de 1984, 2004), 65.

¹¹¹ Pierre Bourdieu y Hans Haacke, *L’art i el poder, Op. Cit.*, 52.

¹¹² *Ibidem*, 64.

¹¹³ *Ibidem.*, 16.

¹¹⁴ *Ibidem*, 66.

son ya. Que los comisarios, críticos e historiadores del arte, además de los artistas, retiren su capital cultural de ese mercado”.¹¹⁵

Pero no solo las instituciones públicas son relevantes en cuanto a las relaciones con el poder. Para la artista Hito Steyerl, la producción artística adopta en la actualidad una dimensión mucho mayor que la de las instituciones artísticas en cuanto a consumo, distribución o marketing,¹¹⁶ por lo que es clave asumir que “el arte no está fuera de la política, sino que la política reside en su producción, su distribución y su recepción.”¹¹⁷

Steyerl pone especial énfasis en las obras almacenadas en depósitos privados, más concretamente, en el Puerto Franco de Ginebra, donde grandes fortunas almacenan, entre otras cosas, importantes obras de arte en un ambiente climatizado y libre de impuestos.¹¹⁸ La artista propone inspirarse en esta idea del “arte libre de impuestos”, pero trasladado a entenderlo como “arte *duty free*”, es decir, sin obligaciones: “ninguna obligación de actuar, de representar, de enseñar, de encarnar valores”, ni siquiera la capacidad de certificar su autoría.¹¹⁹ Lo interesante de esta idea es la búsqueda de la autonomía real del objeto artístico.

Otra interacción especialmente relevante en las últimas décadas entre arte y economía tiene que ver con los llamados procesos de gentrificación. Este concepto fue definido por Ruth Glass en 1963 como el proceso en el que las clases medias (*gentrys*), habitantes de los suburbios de las ciudades, comenzaban un proceso de migración hacia el centro de las ciudades, generalmente más humildes, motivado por nuevas necesidades y cambios en los estilos de vida.¹²⁰

¹¹⁵ Fraser, “De la crítica institucional...”, *Op.Cit.*, 103.

¹¹⁶ Hito Steyerl, “Políticas del arte: El arte contemporáneo y la transición a la posdemocracia”, *Los condenados de la pantalla* (Buenos Aires: Caja Negra, 2020), 103.

¹¹⁷ *Ibidem*, 105.

¹¹⁸ Martín Mucha, “El escondite de los mil Picassos”, *El Mundo*, 15 de julio de 2016.

Disponible en <https://www.elmundo.es/cronica/2016/07/15/577fc5c2ca474198348b4616.html> [Último acceso: 4 de julio de 2023].

¹¹⁹ Hito Steyerl, “Arte Duty Free”, *Arte Duty Free. El arte en la era de la Guerra civil planetaria* (Buenos Aires: Caja Negra, 2018), 134.

¹²⁰ Unai Fernández de Betoño, “Arte y gentrificación. La cultura como supuesto motor de la renovación urbana”, *Arquitectura, patrimonio y ciudad*, coord. Miguel Ángel Chaves Martín (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015), 155. Disponible en doi:10.13140/RG.2.1.1244.9124 [Último acceso: 6 de julio de 2023].

Estos procesos tienen como principal referente el proceso vivido en el barrio neoyorkino del SoHo, en el cual la socióloga Sharon Zukin centraría su trabajo *Loft living. Culture and capital in urban change* (1982), un ensayo sobre la influencia de los artistas en los cambios poblacionales urbanos. El estudio de Zukin se centra en los procesos gentrificadores en Nueva York, remontándola a la búsqueda de espacios amplios donde vivir y utilizar al tiempo como estudio por parte de artistas, que se materializaría en lo que ella llama “vida de loft”.¹²¹ Así, algunas zonas devaluadas de las ciudades, tanto los cascos históricos urbanos como los distritos posindustriales, se revalorizarían como bienes inmuebles, previa reubicación de poblaciones originarias de estos barrios con menor poder adquisitivo y consideradas políticamente más difíciles de gestionar, atrayendo entonces a la clase media como áreas de entretenimiento y comerciales; es decir, supuso “el tiro de gracia a la vieja base manufacturera de ciudades como Nueva York y provocó la última etapa de su transformación en capitales del sector de los servicios”.¹²²

El modelo implantado en el SoHo neoyorkino siguiendo estos preceptos será de inspiración para muchas otras grandes ciudades, lógicamente, con adaptaciones y matices. Aquí entra en juego la teorización que Richard Florida publicará al respecto en *La clase creativa. La transformación de la cultura del trabajo y el ocio en el siglo XXI*, que bautizará a estas zonas gentrificadas como “barrios bohemios”, planteándolos como una receta para las autoridades locales a la hora de establecer una suerte de *rebranding* de sus zonas problemáticas o deterioradas. La fórmula propuesta por Florida es exitosa entre las administraciones locales porque, para Martha Rosler, les permite trabajar con lo que ya tienen, sin necesidad de grandes reformas urbanas.¹²³ Además, esto ha impulsado el establecimiento de una marca propia por parte de las ciudades, generando las llamadas “ciudades-empresa”, que compiten por atraer turismo y ganar premios, resultando clave en esta competición la cultura, especialmente la arquitectura, el urbanismo y el arte.¹²⁴

¹²¹ Sharon Zukin, *Loft living: Culture and Capital in Urban Change* (Nueva Jersey: Rutgers University Press, 1989), como se cita en Martha Rosler, *Clase cultural* (Buenos Aires: Caja Negra, 2017), 89.

¹²² *Ibidem.*, 90.

¹²³ Martha Rosler, *Clase cultural*, *Op.Cit.*, 207.

¹²⁴ Unai Fernández de Betoño, “Arte y gentrificación...”, *Op.Cit.*, 156.

Es relevante la cuestión apuntada por George Yúdice en *El recurso de la cultura*, del año 2001, en el que cita a Fredric Jameson con respecto al llamado “giro cultural”, que advierte que multitud de cuestiones han pasado a denominarse como “culturales”, desde asuntos de política de Estado hasta prácticas sociales.¹²⁵ De hecho, para Manuel Borja-Villel, hoy en día vivimos una hiperactividad cultural, que supondría realmente la “última fase en la sociedad consumista occidental”, y que se manifiesta en la proliferación masiva de museos. El museo ha acabado siendo, para él, el agente privilegiado de la cultura burguesa, pues considera que asistimos a la musealización de la sociedad, en cuanto “el museo y la ciudad devienen una especie de parque temático disfrazado de falsa memoria y en el que las relaciones entre los individuos se basan en el consumo, y el sujeto político es sustituido por el consumidor”.¹²⁶

Un ejemplo claro de esta terciarización de la economía, y cómo se utiliza la cultura en este proceso, es señalado por Hito Steyerl con el caso de la reutilización de antiguos recintos fabriles. El traslado de los medios de producción industriales hacia los llamados países en desarrollo ha provocado en Occidente un trasvase de trabajadores desde la fábrica tradicional hacia trabajos cada vez más relacionados con la tecnología. Para Hito Steyerl, el famoso clip de los hermanos Lumière *Salida de los obreros de la fábrica* (1895), en el que dejan el trabajo atrás, se convierte ahora en una situación contraria, puesto que son los trabajadores que teletrabajan desde sus casas los que vuelven a la fábrica, ahora convertida en un centro artístico o cultural.¹²⁷

Para referirse a esta *hiperactividad cultural* de la que habla Borja-Villel y sus formas, Alberto Santamaría cita al crítico Julian Stallabrass, quien, en su libro de 1999 *High Art Lite* tomará como ejemplo a los llamados Young British Artists como ejemplo de utilización de una estrategia muy eficaz mediáticamente. Esta metodología pasaba por una supuesta marginalización, como la exposición en edificios viejos o almacenes, sumada a la realización de obras efectistas, de una forma que para Stallabrass llama la

¹²⁵ Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (Barcelona: Paidós, 1991), como se cita en Martha Rosler, *Clase cultural*, *Op.Cit.*, 109.

¹²⁶ Manuel Borja-Villel, “Museo, memoria e identidad”, *Campos magnéticos. Escritos de arte y política* (Barcelona: Arcadia, 2020), 196.

¹²⁷ Hito Steyerl, “¿Es el museo una fábrica?”, *Los condenados de la pantalla* (Buenos Aires: Caja Negra, 2018), 68.

atención de los medios de comunicación, pero también “despierta la ira de los sectores conservadores, generando la publicidad de la que iban a depender”.¹²⁸

Este efectismo, o más bien, este ejercicio formalista define lo que Santamaría denomina *alta cultura descafeinada*: “la construcción de un paradigma artístico que trata de desarrollar un equilibrio frágil entre arte y entretenimiento. Un espacio donde, en lugar de arte político, tenemos una aceptación de las políticas del arte”.¹²⁹ El problema, según lo expresado por Santamaría, reside en la supuesta voluntad política o social de algunas propuestas, como aquellas que nacen de la estética relacional y su voluntad de generar encuentro y comunidad. Para Santamaría, estas propuestas “en lugar de llevar a cabo un arte político, lo que llevan a cabo es una configuración (hueca o poética) de una idea de lo político que se trasplanta y actúa en el interior de los espacios museísticos (apelando al consenso) con el único objetivo de su percepción (...). El acontecimiento consiste en generar una aparente idea neutra de lo político y en torno a ello dialogar”.¹³⁰ Esto es, precisamente, lo que también advierte Borja-Villel: el nuevo interés por la cultura a partir de la primera mitad de los ochenta no se debía tanto a un interés por la democratización de esta, sino por ofrecer “los mitos de la cultura como productos de consumo”.¹³¹

Desde un punto de vista todavía más reciente, en los últimos años hemos presenciado el crecimiento de las exposiciones inmersivas, que aunque llevan desarrollándose desde los años setenta, viven un *boom* global desde 2019; este fenómeno se impulsará especialmente en 2020, con la reapertura de centros culturales tras el confinamiento debido a la pandemia de COVID-19. El crítico y comisario Okwui Enwezor, además, considera que este modelo supone una forma de espectacularización del arte, que convierte las exposiciones en eventos consumibles bajo una lógica capitalista.¹³² Así, el

¹²⁸ Julian Stallabrass, *High Art Lite. Splendor y ruina del Young British Art* (Madrid: Brumaria, 2010), 18-19, como se cita en Alberto Santamaría, *Alta cultura descafeinada: situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo* (Madrid: Siglo XXI, 2019), 68.

¹²⁹ Alberto Santamaría, *Alta cultura descafeinada*, *Op.Cit.*, 71.

¹³⁰ *Ibidem*, 113.

¹³¹ Manuel Borja-Villel, “Museo, memoria e identidad”, *Op.Cit.*, 197.

¹³² Okwui Enwezor, “Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form”, En *The Biennial Reader*, ed. Elena Filipovic, Marieke Van Hal, Solveig Ovstebo, (Bergen: Bergen Kunsthall, 2010), 426-445, como se cita en Francisco Pereira da Rocha, “Auténticas reproducciones. Un acercamiento a las exposiciones inmersivas de Barcelona (2019-2021)” (Trabajo de fin de máster, Universitat de Barcelona, 2021), 19. Disponible en http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/180797/1/TFM_Pereira%20da%20Rocha_Francisco.pdf [Último acceso: 5 de julio de 2023].

mercado publicita como equivalente a una exposición artística —incluso mejor, en tanto que inmersiva y sensorial— un evento cuyo tema central es el arte, pero sin que ninguna obra original esté normalmente presente pues el verdadero protagonista es la tecnología de una museografía espectacular. Lo que resulta más preocupante es el espacio que las exposiciones inmersivas están llegando a ocupar en instituciones públicas, como es el caso de la transformación en 2022 de la Nave 16 de Matadero, en Madrid, en un centro dedicado a exposiciones inmersivas con el nombre de Madrid Artes Digitales (MAD). Este centro de titularidad pública será gestionado por tres empresas de producción audiovisual y de espectáculos, SOM, Stardust y Layers of reality; el Ayuntamiento de Madrid recibirá un canon de 40000 euros al mes durante los próximos cinco años. Mientras que las exposiciones inmersivas se publicitan como una forma de “democratizar la cultura”¹³³, también pueden ser interpretadas como estos “mitos de la cultura como productos de consumo” que anticipaba Borja-Villel más arriba: suponen una exposición *sobre la experiencia* de acudir a una exposición de arte, en cuanto la auténtica protagonista es la experiencia sensorial que, supuestamente, debería producir el arte.

2.3. Precariedad y trabajo por servicios

Una vez expuestas las principales ideas alrededor del espacio de la crítica en las instituciones públicas de la actualidad, y algunos ejemplos de cómo el arte tiene un papel privilegiado en los procesos de gentrificación o de puesta en valor de las ciudades, nos centraremos ahora en la precariedad del sector cultural y el concepto de trabajo por servicios. Estos dos temas son, también, asuntos recurrentes en las reivindicaciones formuladas por artistas como Andrea Fraser o Helmut Draxler.

El Diccionario Panhispánico del Español Jurídico define la precariedad como una “situación que viven los trabajadores sujetos a unas condiciones de trabajo por debajo del límite considerado como normal, especialmente cuando los ingresos económicos que se

¹³³ Natividad Pulido, “Experiencias inmersivas y nuevas tecnologías: ¿enemigos o aliados de los museos?”, *ABC*, 13 de mayo de 2022. Disponible en https://www.abc.es/cultura/arte/abci-experiencias-inmersivas-y-nuevas-tecnologias-enemigos-o-aliados-museos-202205131702_noticia.html [Último acceso: 16 de julio de 2023].

perciben por el trabajo no cubren las necesidades básicas de una persona”.¹³⁴ Según el artista e investigador Arturo Cancio Ferruz, la precariedad está estrechamente vinculada a la temporalidad, concretamente a aquello pasajero. Cancio destaca la distinción que hace el artista Thomas Hirschhorn entre *precario* y *efímero*, que “permite establecer a su vez la separación entre un orden natural y un orden social, este último caracterizado por la necesidad de desarrollar procesos de sincronización, que se encuentran determinados por lo que se viene a denominar sociedad en red”.¹³⁵

Cancio Ferruz, citando tanto los trabajos de Gerry y Janine Rodgers de 1989 “Precarious Jobs in labour market regulation: the growth of atypical employment in western Europe”, como el de Martin Olsthoorn de 2014 “Measuring precarious employment: a proposal for two indicators of precarious employment based on set-theory and tested with Dutch labour market data” y el informe del Eurostat, define las características de la precariedad laboral en cualquier ámbito como: “empleo inseguro (trabajos temporales), bajo nivel de protección (protección social, protección contra el desempleo o la discriminación), ingresos insuficientes o vulnerabilidad económica y falta de control individual y colectivo sobre el trabajo (condiciones laborales, horas de trabajo)”.¹³⁶

Uno de los rasgos más recientes de esta precariedad es, para Hito Steyerl, que cada vez se valora más la “presencia” del artista: en conferencias, en eventos posteriores a las inauguraciones, en entornos académicos o en redes sociales; “la ocupación artística está siendo redefinida como presencia permanente”.¹³⁷ Para Steyerl, uno de los motivos es económico, atendiendo a que resulta más sencillo en términos de logística invitar al artista que transportar su obra, además de que puede ser más fácilmente monetizada en concepto de entradas a conferencias o *workshops*. Esta presencia supone estar predispuesto a ser invitado o llamado en cualquier momento, significando estar “atado a un modo de

¹³⁴ “Precariedad”, *Diccionario Panhispánico del Español Jurídico*. Disponible en <https://dpej.rae.es/lema/precariedad> [Último acceso: 10 de julio de 2023].

¹³⁵ Arturo Cancio Ferruz, “Arte y precariedad. Nociones. Preceptos. Apegos. Contextos. Experiencias” (tesis doctoral, UPV/EHU, 2017), 34. Disponible en https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/26679/TESIS_CANCIO_FERRUZ_ARTURO.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Último acceso: 10 de julio de 2023].

¹³⁶ *Ibidem*, 58.

¹³⁷ Hito Steyerl, “El terror al *dasein* total: las economías de la presencia en el campo artístico”, *Arte duty free. El arte en la era de la guerra civil interplanetaria* (Buenos Aires: Caja Negra, 2018), 39.

espera”¹³⁸, además de venir como consecuencia de la inmediatez otorgada por los nuevos medios de comunicación; esto también ha hecho que a menudo se priorice la presencia remota, a través de Internet, que presencial. Y esto, como puntualiza Steyerl, en el mejor de los casos, es decir, para quienes no tengan su tiempo subdividido en base a *microtrabajos*, que Steyerl relaciona con la idea del “tiempo basura”, es decir, aquel tiempo perdido en la espera a confirmaciones, el dedicado a “descifrar la reverberación de las asincronías y el continuo colapso de las planificaciones de los demás”.¹³⁹ El punto de Steyerl se centra en la presencia y la productividad a toda costa, aunque para ello nos encontremos a menudo presentes físicamente pero sin escuchar.¹⁴⁰

A su vez, el cambio en la terminología de “trabajo” a “ocupación” no debe ser tomado como algo banal. Una ocupación no conlleva necesariamente una contraprestación económica, mientras que un trabajo, sí. Para Steyerl, “la obra de arte tradicional ha sido hoy en día ampliamente sustituida por el arte como proceso: como una ocupación”.¹⁴¹ Esta idea va ligada a una concepción generalizada de que no es tan necesaria la remuneración del trabajo artístico como en otras industrias, puesto que se asume que se obtiene una gratificación por el trabajo en el ámbito artístico.¹⁴²

En este sentido, la artista alemana Hito Steyerl encuentra equiparable la situación en la industria cultural con el “trabajo de choque”, término heredado de la mano de obra de los primeros tiempos de la Unión Soviética, con el que se define al “trabajo afectivo ejecutado a velocidades demenciales: entusiasta, hiperactivo y profundamente comprometido”.¹⁴³ Con esta equiparación hace alusión a la asimilación del trabajo en la industria cultural como vocacional y agradable, lo que reduce la evidencia de explotación laboral: “el trabajo gratuito y la explotación sin control son la materia oscura visible que mantiene en funcionamiento el sector cultural”.¹⁴⁴ Steyerl pone el acento en el aumento del trabajo deslocalizado también en la cultura, que define como “*lumpenfreelancers* globales: desterritorializados e ideológicamente en caída libre: un ejército de reserva de la

¹³⁸ *Íbidem*, 40.

¹³⁹ *Íbidem*, 41.

¹⁴⁰ *Íbidem*, 45-47.

¹⁴¹ Hito Steyerl, “El arte como una ocupación: demandas para una autonomía de la vida”, *Los condenados de la pantalla* (Buenos Aires: Caja Negra, 2018), 110.

¹⁴² *Íbidem*, 111.

¹⁴³ Hito Steyerl, “Políticas del arte: el arte contemporáneo y la transición a la posdemocracia”, *Los condenados de la pantalla* (Buenos Aires: Caja Negra, 2020), 99.

¹⁴⁴ *Íbidem.*, 100.

imaginación que se comunica mediante Google Translate”¹⁴⁵. Entre los trabajos del sector con menor valoración encontramos también multitud de puestos equiparables a lo que el antropólogo David Graeber denomina “lacayos” (*flunkies*), que define como puestos que “existen exclusiva o principalmente para hacer que otra persona parezca o se sienta importante”¹⁴⁶. Encontramos multitud de personal joven formado cuyo trabajo consiste en ser recepcionista en galerías de arte con apenas afluencia, o informador de sala en museos a los que los visitantes no recurren realmente en busca de información.

Marcelo Expósito defiende esta idea al afirmar que el modelo de trabajo en el arte es *intensivo y discontinuo*:

“La explotación del trabajo artístico es (...) intensiva porque se ejerce sobre el conjunto del tiempo de vida que empleas en tu dedicación, pero la clave de por qué resulta económicamente sostenible para la institución reside en el hecho de que se formaliza de manera discontinua: sólo se te paga por el proyecto, la exposición o la investigación concreta o por las horas “que trabajas”¹⁴⁷.

Es decir, hay una grave descompensación entre las horas preparatorias invertidas en un proyecto, no remuneradas, y la retribución económica que se recibe por las horas consideradas por la institución. Concordando con Steyerl en que si se aceptan socialmente estas condiciones es porque se considera que el trabajo artístico es “autogratificante”, Expósito añade que “la relación de sometimiento a la institución es irregular en la relación trabajo-renta, pero *constante* en términos simbólicos y en *sus formas de subjetivación*: al artista se le enseña a mirar *siempre* hacia la institución como garante de la legitimidad y sobre todo de la “relevancia” de su propia actividad”¹⁴⁸.

Para explicar esta particularidad, Andrea Fraser se sirve de los análisis de Pierre Bourdieu sobre el campo del arte, para quien la negación de lo social por parte del propio campo del arte es una de las bases centrales de este campo y su discurso. Así, es clave el análisis de Bourdieu que destaca del arte la “capacidad generalizada de neutralizar las urgencias ordinarias y de poner entre paréntesis los fines prácticos”, que se explicaría bajo su “capacidad para excluir o invertir lo que él llama el principio dominante de la

¹⁴⁵ *Ídem*.

¹⁴⁶ David Graeber, *Trabajos de mierda. Una teoría* (Barcelona, Ariel: 2018), 52.

¹⁴⁷ Marcelo Expósito, “Entrar y salir de la institución...”, *Op.Cit.*, 5.

¹⁴⁸ *Ídem*.

jerarquización”¹⁴⁹, en el caso del capitalismo, el valor económico. Así, las condiciones del campo “se caracterizan por la suspensión y aplazamiento de la necesidad económica,”¹⁵⁰ dando como resultado que la concepción del arte como agente de la crítica social, es decir, con capacidad para incidir en el mundo real, ha creado “una brecha cada vez más ancha entre las condiciones materiales del arte y sus sistemas simbólicos; entre lo que la inmensa mayoría de las obras de arte *son* hoy (social y económicamente) y lo que los artistas, comisarios, críticos e historiadores dicen que las obras de arte (...) *hacen y significan*.”¹⁵¹

Esto nos lleva a otro asunto relevante relacionado con la precariedad. La necesidad de exhibir por parte de los artistas para conseguir, en términos bourdianos, capital simbólico y social, hace de las convocatorias públicas una puerta aparentemente democrática de entrada al circuito expositivo. Esto genera una institución que dicta el canon y genera un modelo a seguir por parte de los artistas, especialmente en el caso de los artistas emergentes, es decir, aquellos que están en los inicios de su carrera. En el caso de estos, la necesidad de exponer en una institución genera una dependencia hacia las instituciones, lo que moldea las obras presentadas, pero también supone que la producción artística sea considerada bajo las lógicas liberales y posfordistas.¹⁵² Esto es evidente en la idea del dossier o portfolio, que para Daniel Gasol, naciendo de la necesidad de una estandarización burocrática a la hora de participar en convocatorias, resulta en un formato equiparable a la manera en la que las empresas “muestran” sus productos.¹⁵³ Esto también supone una forma de precariedad, en cuanto se establecen unas trabas formales a la producción para que esta sea aceptada, de manera que se limitan las posibilidades de creación, suponiendo una de las formas de autocensura que exponían en el apartado anterior Bourdieu y Haacke.

Para Daniel Gasol, nuestra concepción del arte parte de la dependencia política al capital, que transforma la cultura en arte. En cualquier caso, para él, la institución y su generación

¹⁴⁹ Pierre Bourdieu, “The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed”, 50 y “The Production of Belief: Contribution to an Economy of Symbolic Goods”, 74-76, en Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production* (Nueva York: Columbia University Press, 1993), como se cita en Andrea Fraser, “Como en casa en ninguna parte”, *Op. Cit.*, 48-49.

¹⁵⁰ Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del buen gusto* (Madrid: Taurus, 1999), 53, como se cita en Andrea Fraser, “Como en casa en ninguna parte”, *Op. Cit.*, 49.

¹⁵¹ *Ibidem*, 46.

¹⁵² Daniel Gasol, *Arte (in)útil. Sobre cómo el capitalismo desactiva la cultura* (Barcelona: Rayo Verde, 2021), 115.

¹⁵³ *Ibidem*, 116.

de valor queda por encima del relato original de la obra. Esta, a su vez, se utiliza por la institución para generar metarrelatos mediante la mediación social, que buscan representar, hipotéticamente, la contemporaneidad artística de un territorio.¹⁵⁴

Además, para Steyerl, el rechazo a la división del trabajo que caracterizaba el origen de la autonomía artística ha sido reincorporado al esquema de producción neoliberal; así, “el deseo de autodeterminación fue rearticulado como un modelo de negocios autoemprendedor, la esperanza de superar la alienación fue transformada en narcisismo serial y en sobreidentificación con la propia ocupación”.¹⁵⁵ Esta idea de la autonomía artística, pasada por un filtro neoliberal, se ve en una utilización prácticamente indiscriminada de la palabra creatividad en cualquier sector laboral, pero también en el éxito de libros como *El camino del artista* (1992), de la estadounidense Julia Cameron, que propone la aplicación de ideas para fomentar la creatividad artística con un enfoque productivista aplicado a cualquier campo de la vida.

A nivel legal, la desprotección pública hacia aquellas personas que se dedican a oficios artísticos parece acabar de abrir el camino a una posible mejoría en España a principios de este año 2023, con la publicación en el BOE del Real Decreto-ley 1/2023, de 10 de enero¹⁵⁶. En él se sientan las bases para la concreción de un Estatuto del Artista, avances que son resultado de la firma en el año 2018 del informe de 75 puntos presentado por la Subcomisión para el Estatuto del Artista.¹⁵⁷ El citado real decreto incluye medidas que tienen en cuenta la intermitencia del sector de la cultura, además de una cuota diferente para autónomos con ingresos por debajo de los 3000 euros y la compatibilidad de ingresos por actividades creativas con la pensión por jubilación.¹⁵⁸ De todos modos, son unas medidas enfocadas principalmente a profesionales del espectáculo, la música y la

¹⁵⁴ *Ibidem*, 80.

¹⁵⁵ Hito Steyerl, “El arte como ocupación...”, *Op. Cit.*, 119.

¹⁵⁶ España, Jefatura del Estado, *Real Decreto-ley 1/2023, de 10 de enero, de medidas urgentes en materia de incentivos a la contratación laboral y mejora de la protección social de las personas artistas*, disposición 625, aprobado el martes 10 de enero de 2023. Disponible en <https://www.boe.es/boe/dias/2023/01/11/pdfs/BOE-A-2023-625.pdf> [Último acceso: 8 de julio de 2023].

¹⁵⁷ Tommaso Koch, “Todos los partidos quieren que los creadores jubilados puedan trabajar y cobrar la pensión”, *El País*, 15 de junio de 2018. Disponible en https://elpais.com/cultura/2018/06/14/actualidad/1528983162_060330.html [Último acceso: 10 de julio de 2023].

¹⁵⁸ El País, “Hacia un Estatuto del Artista”, *El País*, 17 de enero de 2023. Disponible en <https://elpais.com/opinion/2023-01-17/hacia-un-estatuto-del-artista.html> [Último acceso: 10 de julio de 2023].

literatura, pero que dejan a un lado las particularidades del sector de las artes visuales, como se denunció en abril de 2023 en un comunicado firmado conjuntamente por la asociación Mujeres en las Artes Visuales, el Instituto del Arte Contemporáneo y la Unión de Artistas Contemporáneos de España.¹⁵⁹

Precisamente sobre la legislación laboral española versan los proyectos de Nuria Güell *Afrodita*, que comentamos en el capítulo anterior, así como *La banalidad del bien* (2021). Este último, en el que la artista realizó una serie de entrevistas a religiosos acerca de la moralidad de su trabajo artístico, finalizó con su alta como *religiosa de la iglesia católica* en el Régimen Especial de Trabajadora Autónoma.¹⁶⁰ Esta alteración de su estatus como trabajadora autónoma le reportaría también ciertos beneficios fiscales, como menos impuestos a Hacienda, beneficiarse del paro y poder disponer de bajas por enfermedad.¹⁶¹ Partiendo de los consejos obtenidos a partir de las conversaciones con sacerdotes y monjas sobre arte y moralidad, el resultado en forma de transformación a ojos de la Seguridad Social ironiza sobre los privilegios laborales de los miembros autónomos de congregaciones religiosas frente a los de otros autónomos, como los artistas.

Así, ante la precariedad laboral, una de las soluciones posibles parece la de la autogestión, la organización autónoma con una administración de la propiedad lo más colectiva posible, ante un sistema económico cada vez más individualista. En el campo del arte concretamente, este individualismo se asocia con el proceso de autonomía de las artes, que para la profesora de teoría política de la Universidad de Kassel Isabell Lorey “se conecta con los modos hegemónicos de subjetivación en las sociedades capitalistas occidentales (...). La precarización «elegida para sí» contribuye a producir las condiciones que permiten convertirse en parte activa de las relaciones políticas y económicas neoliberales”.¹⁶² De este modo, el individualismo dificulta cada vez más las

¹⁵⁹ Instituto de Arte Contemporáneo, “IAC, MAV y Unión AC piden al Ministerio de Cultura la inclusión de las artes visuales en el Estatuto del Artista”, 20 de abril de 2023. Disponible en <https://www.iac.org.es/noticias/actividades-iac/iac-mav-y-union-ac-piden-al-ministerio-de-cultura-la-inclusion-de-las-artes-visuales-en-el-estat.html> [Último acceso: 15 de julio de 2023].

¹⁶⁰ Núria Güell, “La banalidad del bien”, *Núria Güell*, <https://www.nuriaguell.com/portfolio/la-banalidad-del-bien/> [Último acceso: 13 de julio de 2023].

¹⁶¹ José Ángel Montañés, “Núria Güell, la artista que se ha hecho monja misionera”, *El País*, 4 de agosto de 2021. Disponible en <https://elpais.com/espana/catalunya/2021-08-04/nuria-guell-la-artista-que-se-ha-hecho-monja-misionera.html> [Último acceso: 13 de julio de 2023].

¹⁶² Isabell Lorey, “Gubernamentalidad y precarización de sí: sobre la normalización de los productores y las productoras culturales”, *transversal* (enero de 2006). Disponible en

posibilidades de “pensar y ejercer una acción colectiva para reivindicar unas mejores condiciones laborales en el sector de las artes”.¹⁶³

En cuanto a esta autonomía del arte como campo, Fraser remite a Bourdieu para establecer las dos estructuras principales que para el sociólogo provocan que el arte como campo se ponga al servicio de intereses externos a él. La primera de estas es la heteronomización, consistente en la introducción dentro del campo del arte de valores e intereses ajenos a él, fundamentalmente económicos y políticos, que se puede aplicar de forma directa o indirecta, mediante la implantación de los criterios de otros campos en detrimento de los propios del campo del arte. La otra es la “lógica de las homologías”, que supone implantar estructuras y dinámicas propias del campo del poder al campo del arte, estableciendo un funcionamiento paralelo.¹⁶⁴

Como ejemplo de la problematización acerca de la autonomía económica del arte, destacamos el trabajo realizado sobre el concepto *servicios artísticos*. A partir de la exposición “Services: A Proposal for an Exhibition and a Topic of Discussion” (Andrea Fraser y Helmut Draxler, 1993), Fraser organizará junto a Helmut Draxler los debates *Services: The Conditions and Relations of Service Provision in Contemporary Project Oriented Artistic Practice* (Universidad de Lüneburg, 1994). La propuesta de denominar “servicios” a los llamados “trabajos por proyectos” (del inglés *project work*) pretende agrupar aquellos trabajos artísticos en los que el resultado material es menos relevante o incluso inexistente, como son las relacionadas con la educación, presentación e instalación de trabajos o iniciativas sociales por parte de artistas de profesión.¹⁶⁵

El uso de esta denominación, “prestación de servicios”; pretende explicitar el componente económico del trabajo por proyectos artístico, que se evidencia para Fraser y Draxler en

<https://transversal.at/transversal/1106/lorey/es>, como se cita en Arturo Cancio Ferruz, “Arte y precariedad...”, *Op.Cit.*, 58.

¹⁶³ Teresa Marín García, “Frente a la precariedad laboral en las artes. Situación y tentativas colectivas (en el Estado español)”, En Aliaga, J.V. y Navarrete, C. (Eds.), *Producción artística en tiempos de precariado laboral*, (Madrid: Tierradenadie Ediciones, 2017), 72.

¹⁶⁴ Andrea Fraser, “Qué es intangible, transitorio, mediador, participativo e interviene en la esfera pública?”, *Op.Cit.*, 215.

¹⁶⁵ Andrea Fraser, “Cómo prestar un servicio artístico. Introducción.”, en *De la crítica institucional a la institución de la crítica*, (México, D.F : Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Artes Visuales : Universidad Autónoma Metropolitana : Palabra de Clío : Siglo XXI Editores ; Barcelona : Museu d'Art Contemporani de Barcelona MACBA, 2016), 194.

“la generalización de prácticas como el pago de honorarios a los artistas”, que evidencian que el trabajo intelectual de los artistas se concibe como susceptible de tratarse como una transacción más. Esta situación está estrechamente relacionada con el desarrollo de prácticas como el activismo, la crítica institucional, o las actividades *post-studio* y de arte público, entre otras.¹⁶⁶ El objetivo del proyecto “no era tanto lograr un modelo sindical de negociación colectiva como un modelo profesional de autorregulación colectiva.”¹⁶⁷

De hecho, es de gran influencia en su concepción el antecedente de las reivindicaciones de la Art Workers’ Coalition¹⁶⁸, en cuanto planteaban la existencia de un posible “mal uso” de la obra de arte si no se respetaban la voluntad de su autor, aun tras haber sido comprada. Así, en esta reivindicación Fraser advierte una distinción entre el valor tangible e intangible de la obra artística, lo que “suponía su redefinición para pasar de ser un producto o artículo comercial a ser un producto de servicio, en este caso la propiedad intelectual.”¹⁶⁹ Fraser problematiza este fenómeno en cuanto supone un conflicto directo con la idea de la autonomía del campo del arte, pues el trabajo por proyectos implica que el artista cubra una necesidad o interés determinado desde el exterior.¹⁷⁰ Así, se plantea si la transición hacia unas formas de obra artística cada vez más cercanas al concepto de *servicios*, un concepto que agrupa todos aquellos trabajos que no necesariamente implican un resultado material y que no eran el principal interés de los economistas clásicos, supone una sumisión a la economía de servicios por parte del arte, o incluso “supone el fracaso de la crítica de la economía política del arte”.¹⁷¹

De esta manera, y recapitulando, la precariedad laboral especialmente acusada en la industria cultural se debe en gran medida a una concepción del trabajo artístico como vocacional y accesorio, por lo que las irregularidades laborales no se consideran tan

¹⁶⁶ *Ídem*.

¹⁶⁷ *Íbidem*, 196.

¹⁶⁸ La Art Workers’ Coalition (*AWC*, 1969-1970) fue una asociación de artistas y trabajadores del sector artístico que tenía como principal objetivo reformular las dinámicas entre artistas e instituciones, así como ejercer una posición crítica contra ciertas prácticas, fundamentalmente sociales y políticas; destacarán sus reivindicaciones a favor de la implantación de un día de entrada gratuita en los museos o la inacción de las instituciones artísticas con respecto a la guerra de Vietnam. Entre sus miembros encontramos a artistas y teóricos como Hans Haacke o Lucy Lippard.

¹⁶⁹ Andrea Fraser, “Qué es intangible, transitorio, mediador, participativo e interviene en la esfera pública?”, *Op.Cit.*, 219.

¹⁷⁰ *Íbidem*, 208.

¹⁷¹ *Íbidem*, 212.

graves como en otros sectores. Una posible solución, la de la autogestión, conlleva no sólo dificultades a la hora de conseguir fondos, sino también el riesgo de autoexplotación, habitual tanto en el trabajo autónomo como para terceros, y se relaciona también con este supuesto factor vocacional del trabajo artístico.

Capítulo III. Análisis a la actualidad del MACBA

En esta tercera parte, analizaremos la imagen actual de la crítica institucional en el contexto barcelonés, teniendo en cuenta lo comentado en los capítulos anteriores. En un primer capítulo expusimos las principales teorías que propulsaron el surgimiento y los principales movimientos políticos y artistas de crítica institucional, mientras que en el segundo, se ha propuesto una sistematización de los principales puntos en común encontrados en textos y trabajos relacionados con la crítica institucional.

Así, el último capítulo tendrá como objetivo relacionar esta sistematización con la actualidad de las instituciones a través de una entrevista con Patricia Sorroche, en calidad de curadora adjunta de *Intención poética*, la más reciente muestra de la colección permanente del MACBA. A las palabras de Sorroche se le sumarán otras consideraciones de profesionales del sector, artistas, historiadores y directores de museo españoles, como Borja-Villel, Jorge Ribalta o Marcelo Expósito; también las de filósofos e investigadores como Michel Foucault o Donna Haraway. Estos autores se escogen por la relevancia de sus trabajos en cuanto a la capacidad de los museos para influir en la forma de pensar de sus visitantes, considerándolos por tanto figuras indispensables como influencias en una concepción contemporánea de la crítica institucional. Utilizando dicha entrevista como eje vertebrador del capítulo, los contenidos se han dividido en tres apartados que analizan la desconfianza crítica hacia las instituciones artísticas, la posibilidad de revertir las jerarquías en los centros de arte y, por último, la vigencia de la crítica institucional. Esta subdivisión difiere de la aplicada en el segundo capítulo debido a que los puntos susceptibles de ser analizados encontrados en el MACBA y referidos por Sorroche tienen sus diferentes, y tienen sus propias particularidades; de todos modos, esto no implica que los puntos en común difieran, sino que las prioridades a la hora de analizar el caso del MACBA son diferentes.

Tomando como referencia a lo largo del capítulo al MACBA, tanto por incidentes pasados, como gracias a las experiencias actuales de Sorroche, en el último de los apartados tomaremos como objeto de estudio las obras *Una pared* (2022) y *Abrir un agujero permanente* (2015) de Luz Broto, y *Trena* (2023) de Laia Estruch. A través de su análisis, trataremos de demostrar la vigencia de la crítica institucional como fuente de

inspiración para estas obras, expuestas recientemente tanto en el MACBA como en el MNAC. Esto nos permitirá realizar un estudio centrado en el MACBA que contemple aquellas reivindicaciones ya conseguidas, los cambios en la institución en proceso, y aquellas cuentas pendientes que se consideran lejos de conseguirse, con el objetivo de realizar un estudio susceptible de ser extrapolado a otros casos.

3.1. Censura y desconfianza en las instituciones

Como veíamos en el capítulo II, la incorporación de la crítica a las instituciones artísticas sea esta desde la crítica institucional o desde una visión más amplia, es decir, la inclusión de los discursos disidentes o no presentes habitualmente en los centros artísticos se puede dar de dos maneras: como un discurso generado por la propia institución, o a través de la incorporación de agentes externos que viertan sus conocimientos y experiencia en ella. Ambas opciones tienen sus ventajas e inconvenientes pero, especialmente, sus defensores y detractores. Sobre esta primera opción, Patricia Sorroche señala:

Lo que hicieron los museos de los años noventa y dos mil fue apropiarse de los discursos (sobre migraciones o feminismos) pero no lo incorporan de forma crítica, donde la institución se posiciona, sino desde una voluntad solamente enunciativa; simplemente ir poniendo oraciones, pero sin los conectores que hagan que genere otro discurso.¹⁷²

Es decir, reproducir en las instituciones discursos externos a ellas, sin una voluntad de cambio real y solo como mera muestra de lo que sucede en la vida cotidiana y los movimientos sociales, provoca a menudo una imagen de apropiación de los discursos, o incluso de un intento de “lavado de cara” por parte de los organismos públicos. Esto lleva a la opción de colaborar directamente con los colectivos representantes de ciertos movimientos, como pueden ser el feminismo o el antirracismo, pero, como comentábamos en el capítulo anterior al respecto del artículo de Jesús Carrillo y Miguel Vega Manrique “¿Qué es un museo feminista?” Desacuerdos, negociación y mediación

¹⁷² Patricia Sorroche, comunicación personal, 14 de julio de 2023.

cultural en el Museo Reina Sofía”, esta colaboración puede llegar a tildarse de “instrumentalizadora” por parte de los colectivos colaboradores.¹⁷³

En un punto de vista contrario, Manuel Borja-Villel, en la Introducción a su libro *Campos Magnéticos. Escritos sobre arte y política* consideraría que esta reticencia a colaborar con los museos cambiará tras la crisis económica de 2008, a partir de la cual considera que “se ha hecho patente la necesidad de ocuparlos y democratizarlos. Si en algún momento se idealizó a los colectivos y se pensó que todo lo malo venía siempre de la institución, hoy es evidente que esta “es” la gente que trabaja en ella, con sus aciertos y fracasos, y que los colectivos entran igualmente en dinámicas contradictorias”.¹⁷⁴ Así mismo, el propio Borja Villel achacará también este cambio de actitud en el caso español al movimiento 15M y su voluntad de no actuar al margen de las instituciones, sino de reconfigurarlas desde su interior.¹⁷⁵

Estos reveses en cuanto a la relación entre instituciones y colectivos tienen, para la investigadora Mar Villaespesa, una razón de ser vinculada a las particularidades históricas españolas, que se remontarían a la Guerra Civil:

El aislamiento y la ruptura cultural que supuso la Guerra Civil española propició una desconexión entre la práctica del arte y su propio contexto vital... Uno de los problemas más graves a los que hay que enfrentarse a la hora de hablar del panorama artístico español es que este no vivió, por unas circunstancias políticas determinadas, la experiencia de la vanguardia ni la articulación del espíritu de la modernidad.¹⁷⁶

Así, para el artista y teórico Marcelo Expósito,

(...) El peculiar modo de transición política aquí vivida tras la muerte del dictador se apoyó en una sobreinstitucionalización de los procesos de toma de decisiones que ha desembocado en una desactivación de la participación ciudadana sobre la que,

¹⁷³ Ver nota 89.

¹⁷⁴ Manuel Borja-Villel, “Introducción”, *Campos magnéticos. Escritos sobre arte y política* (Barcelona: Arcadia, 2020), 13.

¹⁷⁵ Manuel Borja-Villel, “Antagonismos”, *Campos magnéticos. Escritos sobre arte y política* (Barcelona: Arcadia, 2020), 174.

¹⁷⁶ Mar Villaespesa, “Bajo el signo del cambio”, *10 Contemporains Espagnols* (Travail et Culture: Agglomération de Rousillon, 1990), 17-26, como se cita en “Marcelo Expósito y Jorge Ribalta. Un epílogo sobre arte y Estado, democratización y subalternidad en el mundo administrado”, *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo* (Ediciones Universidad de Salamanca, Unión de asociaciones de artistas visuales: Salamanca, 1998), 310.

precisamente, la socialdemocracia gobernante, años después, ha basado sus constantes de autoritarismo ilustrado.¹⁷⁷

Esto desembocaría, para Jorge Ribalta y Marcelo Expósito, en una insatisfacción generalizada sobre la manera en la que se gestionan las competencias artísticas en España, vinculadas a una baja participación ciudadana y la desconfianza que esta genera.¹⁷⁸ Esta desconfianza, concretamente hacia la independencia de los museos, no es fortuita, puesto que se relaciona con la tendencia al clientelismo político en el ámbito de la cultura; para Jorge Ribalta, “(...) el clientelismo político es uno de los principales obstáculos que tiene España para conseguir unas estructuras administrativas modernas y eficaces en política cultural (...), donde este clientelismo es más visible es en los museos”.¹⁷⁹ Esto es, para Ribalta, “un residuo histórico de la dictadura franquista, una señal de una todavía insuficiente cultura democrática en la Administración y estructura política españolas”.¹⁸⁰ De todos modos, Ribalta es consciente de la dificultad de evitar un cierto grado de “dirigismo cultural” aun en un escenario de buena salud democrática. Por ello propone, ante la dificultad de alcanzar la neutralidad administrativa, un mayor ejercicio de transparencia dentro de las políticas culturales: “quizá no se trata tanto de despolitizar como de que los intereses políticos no se oculten”.¹⁸¹

Centrándonos ahora en la actualidad del MACBA, la reforma de la colección permanente bajo el título *Intención poética* es, para Patricia Sorroche, un ejemplo del intento de integración de los discursos disidentes en el museo:

Creo que esta colección [*Intención poética* en el MACBA] lo que hace es intentar justamente ese ejercicio; no solamente ponemos el enunciado o apuntamos aquello a lo que ha sido sujeta la práctica a nivel de criticalidad, sino entender un paso más allá, y criticarse a sí misma (...). El hecho de mostrarlo, y no solamente a la institución museo sino a otros tipos de instituciones, va un poco más allá a la hora de criticarse a sí misma, y cómo en

¹⁷⁷ *Íbidem*, 311.

¹⁷⁸ *Ídem*.

¹⁷⁹ Jorge Ribalta, “Jamás fuimos felices en nuestro país”, en Glòria Picazo (ed.), *Impasse* (Bienal de Lleida: Lleida, 1997), 75. Como se cita en “Marcelo Expósito y Jorge Ribalta...”, *Op. Cit.*, 324.

¹⁸⁰ *Ídem*.

¹⁸¹ *Íbidem*, 325.

ocasiones se pueden romper estas barreras y encontrar otros espacios y otras grietas por donde discurrir.¹⁸²

En este sentido, la propuesta de reformulación de la colección, que más que proponer un discurso concreto, busca dejar que las piezas hablen por sí mismas, genera no solo una panorámica del arte contemporáneo actual con el foco en Barcelona, sino que supone también un espacio para que estos discursos críticos encuentren su propio espacio expositivo sin ser clasificados o tutelados en exceso por el comisariado de la muestra.

Así, el espacio independiente para la expresión en el espacio y las instituciones públicas, tratando de evitar el dirigismo, parecen, tanto para Sorroche como para Ribalta, las únicas formas de generar la transparencia necesaria que limpie también la imagen de las instituciones.



Figura 16. Vista de *Not Dressed for Conquering/Haute Couture 04 Transport* (2010) en la 31ª Bienal de Sao Paulo.

Esto nos lleva a ejemplos recientes de una actuación contraria, como es el caso de la polémica sobre la cancelación de la exposición *La bestia y el soberano*, que tuvo lugar en el MACBA en el año 2015, momento en el que el museo se encontraba bajo la dirección de Bartomeu Marí. La muestra se canceló un día antes de su inauguración tras la negativa por parte de los comisarios, Valentín Roma y Paul B. Preciado, a retirar la obra *Not Dressed for Conquering/Haute Couture 04 Transport* (2010) de las

artistas Ines Doujak y John Barker, la cual forma parte del proyecto *Loomshuttles / Warpaths*, centrado en los entresijos de la industria textil andina y la influencia de las multinacionales estadounidenses y alemanas. De hecho, el grupo escultórico objeto de la polémica forma parte de un conjunto mayor que incluye una extensa parte documental. La pieza objeto de la discordia, la central del conjunto, representa un acto sexual

¹⁸² Patricia Sorroche, comunicación personal, 14 de julio de 2023.

protagonizado por el rey emérito Juan Carlos I de Borbón, la líder boliviana Domitila Barrios, y un pastor alemán. Aunque Bartomeu Marí excusó su decisión alegando que dicha obra no se incluía en la selección curatorial acordada, algunos de los artistas participantes achacaron la decisión a posibles presiones desde el patronato, cuya presidenta de honor es la reina emérita Sofía. Paralelamente, Marí llegará a afirmar que las lecturas que se derivan de la obra serían nocivas para la institución y tengo la potestad de pedir que no se exponga, porque no todo el arte vale [...] hemos de ser muy exigentes [...] El MACBA no puede ser altavoz de una provocación espectacular.¹⁸³

Para el historiador del arte Jorge Luis Marzo, la decisión de ejercer la censura directa hacia *Not Dressed for Conquering*, en lugar de haber sido enfrentada con una advertencia sobre la posibilidad de que esta obra pueda herir sensibilidades, demuestra que “el museo se convertiría pues en un espacio donde determinar la moral pública, no un espacio para explorar sensibilidades privadas: los museos, según este criterio, deberían fijar el canon a través del cual establecer las fronteras entre lo común y lo privado”.¹⁸⁴ Es especialmente revelador, así, que esta polémica tuviese lugar en el contexto de una muestra titulada *La bestia y el soberano*, que precisamente trabajaba sobre la definición de la soberanía política, y las fricciones y redefiniciones entre el poder y lo subalterno. El incidente, para Jorge Luis Marzo, “describe con propiedad la negligencia institucional a la hora de proyectar el museo como lugar de exploración de conflictos sin percibir que el museo y su aparato cobertor es en realidad un espacio conflictivo en sí mismo, una fuente constante de contradicciones”.¹⁸⁵

Estas situaciones reafirman esta necesidad de un museo público y transparente, constatándose que las interferencias entre los intereses privados y públicos son una de las principales trabas en cuanto a la independencia de los programas museísticos.

El modelo de gestión del MACBA se basa en un consorcio que aúna tres administraciones públicas, el Ayuntamiento de Barcelona, Generalitat de Cataluña y Ministerio de Cultura,

¹⁸³ Entrevista a Bartomeu Marí, 8TV, Programa “8 al día”, 18 de marzo de 2015, Barcelona, <http://bcove.me/duhd06af>, como se cita en Jorge Luis Marzo, “La exposición La bestia y el soberano en el MACBA. Crónica de un cortocircuito anunciado”, Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte 26 (2014), 16. Disponible en <http://dx.doi.org/10.15366/anuario2014.26> [Último acceso: 29 de julio de 2023].

¹⁸⁴ *Ídem.*

¹⁸⁵ *Ídem.*

a las que se suma la Fundación MACBA, privada y sin ánimo de lucro, que adquiere y gestiona la colección permanente.¹⁸⁶ Para Marzo, el modelo mixto público-privado con el que se constituye el MACBA es el principal problema en cuanto a la independencia de los contenidos, puesto que tras esta polémica, considera que “se ha revelado como un espacio incongruente a la hora de explorar lo común, porque fija la moral pública en función de la gestión de las sensibilidades privadas, no la de los artistas, comisarios y públicos, sino la de sus gestores”.¹⁸⁷

Regresando a la actualidad del MACBA, una de las particularidades a las que se refiere Sorroche en las declaraciones que recogemos con anterioridad es la inclusión en la nueva disposición de la colección permanente de obras no pertenecientes a la colección del MACBA.¹⁸⁸ Aunque se ha decidido incluir una mayoría de adquisiciones recientes, también encontramos obras en préstamo de galerías o depósitos institucionales como la Generalitat de Catalunya o el Ayuntamiento de Barcelona, con el objetivo de elaborar un relato lo más fiel posible al panorama artístico actual y favorecer su interacción.¹⁸⁹

Así, ¿busca la dirección de Dyangani Ose la clase de transparencia, o sinceridad en sus intenciones, que Ribalta consideraba necesaria? Lo cierto es que la propia ubicación del museo en el Raval y la consciencia de su estatus como agente gentrificador del barrio¹⁹⁰ hacen de la transparencia una de las mayores cuentas pendientes del museo, circunstancia a la que se suma el escándalo producido por la censura en el contexto de *La bestia y el soberano*. Es por esto que el plan de acción del museo trata, en ocasiones con más éxito que en otras, mantener una comunicación fluida con los vecinos ya iniciada bajo la dirección de Borja-Villel entre 1998 y 2007. Esto es lo que según Joaquim Rius se ha denominado *Plan MACBA*, consistente para él en una disposición museográfica que vincula la producción contemporánea catalana con la esfera internacional, al tiempo que

¹⁸⁶ “Consortio MACBA”, MACBA, <https://www.macba.cat/es/sobre-macba/el-museo/consorcio-MACBA> [Último acceso: 29 de julio de 2023].

¹⁸⁷ *Ibidem*, 18.

¹⁸⁸ Ver página 4.

¹⁸⁹ “Colección MACBA. Preludio. Intención poética”, MACBA, <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/exposicion-coleccion> [Último acceso: 28 de julio de 2023].

¹⁹⁰ Neil Smith, “¿Son los museos tan solo un vehículo al servicio del desarrollo inmobiliario?”, *Ideas recibidas: un vocabulario para la cultura artística contemporánea* (Barcelona: MACBA, 2009), 130. Disponible en https://img.macba.cat/public/uploads/publicacions/ideas_recibidas/ideas_neil%20smith.pdf [Último acceso: 30 de julio de 2023].

propone un acercamiento a los vecinos mediante la organización de talleres y sesiones de discusión con colectivos de artistas y movimientos sociales.¹⁹¹ Esta línea de actuación que busca el contacto con el barrio se continuó en las direcciones de Bartomeu Marí, entre 2008 y 2015, y de Ferran Barenblit, entre 2015 y 2021. Con la llegada a la dirección de Dyangani en 2022, se propondrá un programa que incluye, además de las exposiciones, seminarios académicos, conversaciones con artistas y comisarios o el programa *Hablemos de...*, que pretende precisamente generar espacios de debate entre agentes culturales, artistas y público, así como el mantenimiento del grupo de trabajo social/gastronómico de *La Cocina*.

Pero si hay un proyecto que se enfoca especialmente en la transformación de la propia institución proyectada desde dentro es el llamado Museo Posible, basado en la intención de revertir en la medida de lo posible los roles jerárquicos impuestos por el organigrama institucional, tratando de integrar el punto de vista de los trabajadores y generar un comisariado y dirección más colaborativos y menos “de autor”.¹⁹² Además, se tratará de valorizar lo realizado en épocas anteriores en el museo, así como recuperar proyectos abandonados o no realizados: “la intención de este proyecto es, sobre todo, generar el tiempo y espacio necesarios para aterrizar de otra manera, generando un contexto de escucha y aprendizaje mutuo entre la comunidad amplia que conforma el museo, de la que la dirección es solo una parte”.¹⁹³

¿Es posible, pues, revertir el marcado organigrama de una institución pública? Y, aun siendo posible, ¿supondría realmente un cambio notable en la institución? Para Patricia Sorroche,

(...) también hay horizontalidad o transversalidad mal entendida. Se pueden hacer mesas de trabajo en las que todas tengamos la misma voz y seamos escuchadas y entendidas, pero, sin embargo, sigue habiendo una precarización salarial. Al final es un poco falso, si entre “tú y yo” hay setenta mil euros de diferencia. Eso hace que sean imposibles las horizontalidades dentro de la institución (...). Creo que nos engañamos a nosotros mismos, a no ser que vengamos con la voluntad clara de romper esos organigramas, pero no la hay.

¹⁹¹ Joaquim Rius, “El MACBA y el CCCB. De la regeneració cultural a la governança cultural”, *Digithum* No 8, , 13 . Disponible en <http://www.uoc.edu/digithum/8/dt/cat/rius.pdf> [Último acceso: 30 de julio de 2023].

¹⁹² MACBA 2022. Programa”, MACBA, https://img.macba.cat/public/document/2022-03/cast_dossier-temporada-202282.pdf [Último acceso: 30 de julio de 2023].

¹⁹³ *Ídem*.

Esto sí que creo que es un monstruo muy grande, que parte de la gobernanza, y me resulta complicada la lucha contra él. Tienes que saber qué lucha quieres abanderar, qué es lo que quieres transformar, pues todo es muy difícil transformarlo a la vez (...). De ahí también la problemática de que solo sean cuatro años [el tiempo que dura como mínimo la dirección del MACBA], por lo que hay que saber qué quieres transformar y cambiar. Luego, hay otros espacios con los que tendrás que seguir conviviendo, y el de la jerarquización es uno de ellos.¹⁹⁴

Para Sorroche, pues, uno de los principales obstáculos a la hora de llevar a cabo una dirección más horizontal, más transversal, es la impuesta por las acusadas diferencias salariales, además del recurso habitual a las empresas subcontratadas para la realización de los servicios básicos del museo:

(...) al final, es el capitalismo, y va en cuestión de oferta y demanda. Estas empresas te ofrecen a personas muy cualificadas a precios muy bajos (...), la internalización lo que supone es un aumento de gasto público. (...) Para mí sería lo ideal, porque me parece engañarnos a nosotros mismos, y seguir precarizando un sector que de por sí está precarizado (...). Por otro lado, también es absurdo, porque no es un mundo en el que tengas grandes sueldos, incluso dentro de la institución. Cuando ves ofertas públicas (en algunos casos, no siempre) de MACBA, de *Reina*, son sueldos que en Europa o América duplican o triplican, con gente muy cualificada, que se exige una cualificación muy elevada. Se le exige titulación académica, se les exigen másters, idiomas, experiencia... Alguien muy tecnificado al que al final le vas a pagar 1700 euros al mes. (...) Si tú que eres la institución no estás predicando con un código de buenas prácticas a la hora de la contratación laboral con tus empleados, ¿cómo vas a pretender internalizar, o pagar unos horarios dignos a las personas que están haciendo asistencia, servicios para la propia institución? Creo que esta es una de las cuestiones súper urgentes que están sobre la mesa, la precarización del mundo de las trabajadoras del arte (...). Esto es sistémico. Luego está lo de la horizontalidad, ¿cómo vamos a ser horizontales, si desde el que está abajo haciendo trabajo técnico al que está arriba hay decalajes tremendos, de más del doble del salario del de abajo? Así es imposible que nada pueda ser transversal.¹⁹⁵

Con esto, vemos que las limitaciones presupuestarias son las que, para Sorroche, impulsan la externalización, al tiempo que, como veremos en el siguiente apartado, las

¹⁹⁴ Patricia Sorroche, comunicación personal, 14 de julio de 2023.

¹⁹⁵ *Ídem*.

jerarquías institucionales son consecuencia directa de las estructuras impuestas por el Estado, que se replican en las instituciones públicas.

3.2. Política estatal y centros de arte

Como adelantábamos en el capítulo II de la mano de Douglas Crimp en *On the museum ruins*, el museo se ha analizado, bajo la lectura de Crimp, como otro más de los organismos de confinamiento del Estado propuestos por Foucault, junto a la prisión, el hospital, y el centro psiquiátrico.¹⁹⁶ A esta lectura, que vuelca una visión crítica sobre la función final del museo, podemos agregar la noción del museo como heterotopía, aportada también como Michel Foucault; para este, las heterotopías son “(...) una especie de utopías efectivamente verificadas en las que los espacios reales (...), una suerte de espacios que están fuera de todos los espacios, aunque no obstante sea posible su localización”.¹⁹⁷ Es decir, si consideramos la utopía como un lugar imaginado, las heterotopías toman esta irrealidad de las utopías, pero trasladados a la vida real. Así, para el autor francés, los museos son, junto a los archivos y las bibliotecas, heterotopías en las que “el tiempo no cesa de amontonarse y posarse hasta su misma cima (...); el museo y la biblioteca son heterotopías propias de la cultura occidental del siglo XIX”.¹⁹⁸

De esta manera, en cuanto al tema que nos atañe, el museo como una réplica de las jerarquías del Estado, cabe destacar la función de este, y, siguiendo a Foucault, de las heterotopías:

[Las heterotopías] O bien desempeñan el papel de erigir un espacio ilusorio que denuncia como más ilusorio todavía el espacio real, todos los lugares en los que la vida humana se desarrolla (...), o bien, por el contrario, erigen un espacio distinto, otro espacio real, tan perfecto, tan exacto y tan ordenado como anárquico, revuelto y patas arriba es el nuestro.¹⁹⁹

¹⁹⁶ Ver nota 97.

¹⁹⁷ Michel Foucault, “Los espacios otros”, *Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad* n°7 (1997), 86. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2611573.pdf> [Último acceso: 30 de julio de 2023].

¹⁹⁸ *Ibidem*, 89.

¹⁹⁹ *Ibidem*, 90.

Los museos suponen así una valiosa herramienta para representar, de forma aislada y perfeccionada, la historia, los valores y ambiciones de la civilización occidental. Dentro de su estatus, tienen la potestad de servir como instrumento educativo a la población de todas las edades, siendo esto último muy importante, ya que es uno de los espacios privilegiados para el aprendizaje de aquellos adultos que ya no se encuentran en fase escolar; según la investigadora italiana Isabella Pezzini, “para Foucault las heterotopías por excelencia eran los espacios llamados disciplinarios, las instituciones propuestas históricamente con el objetivo de *disciplinar* a las masas de individuos”.²⁰⁰

A propósito de esta voluntad disciplinante, en *El patriarcado del osito Teddy*, Donna Haraway se centra en la cuidadosa forma de representar a los grupos de animales africanos en el Museo de Historia Natural de Nueva York de los años ochenta. A pesar de que en esta investigación nos hemos centrado en los museos de arte, las conclusiones de Haraway al respecto del diseño de los dioramas del museo son igualmente válidas para demostrar cómo el museo funciona como una expresión de las jerarquías y estructuras sociales impuestas desde el Estado.

Según Haraway, “la naturaleza es un símbolo tan poderoso de la inocencia en parte porque a “ella” se la imagina sin influencia de la tecnología, como el objeto de la visión y, por lo tanto, como fuente de salud y pureza”. Además, señala que “el museo es una tecnología visual” en la que “los dioramas son máquinas-significantes (...)”.²⁰¹ Así pues, la exposición de dioramas que incluyen grupos familiares formados en su mayoría por “un macho vigilante, una hembra o dos y un bebé”²⁰² suponen una manera de reafirmar la división sexual del trabajo y las jerarquías, incluso la estructura de la familia heterosexual tradicional, como lo correcto y lo natural.

El ejemplo de Haraway, sumada al ejemplo de censura acaecido con *La bestia y el soberano*, evidencia que los mecanismos del museo son, pues, ideales para reconducir a la población hacia aquellas conductas consideradas ejemplarizantes por sus gestores, que en el caso de los museos públicos, dependen de las administraciones locales, autonómicas o estatales. Para la investigadora Gloria-Stella Cano-García, “el museo sostiene su

²⁰⁰ Isabella Pezzini, “Semiosis del nuevo museo”, en *El museo* (Madrid: Casimiro, 2014), 45.

²⁰¹ Donna Haraway, *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el jardín del Edén* (Sans Soleil: Buenos Aires, 2015), 134.

²⁰² *Ibidem*, 44.

institucionalidad desde el poder sociopolítico, al mismo tiempo que hace promesas de ser un espacio cultural de inclusión y nuevas propuestas artísticas que exploran, en la memoria del espectador, un atisbo de sensibilidad común”.²⁰³ La capacidad de reconocerse a uno mismo mediante el aprendizaje de situaciones históricas o corrientes estéticas no vividas hace al espectador tomar parte de un todo, de una sociedad y unos intereses que lo sobrepasan como individuo. Así, aunque el museo aporta sobre el espectador verdades asumidas como comunes, estas habitualmente “encuentran cabida en la temporalidad del otro, lo que permite al dispositivo rellenar este espacio con otros discursos”.²⁰⁴ De esta manera, esta capacidad de interpelar al espectador, y permitirle insertarse a sí mismo en el transcurso de la historia, puede ser una interesante medida para conseguir rebajar la función adoctrinadora que observamos a menudo en las instituciones museísticas.

La dependencia de las instituciones públicas que mencionábamos es la que provoca las limitaciones a la hora de reformular las estructuras jerárquicas que desarrollábamos en el apartado anterior en relación con el proyecto Museo Posible. De esta manera, para Patricia Sorroche, las limitaciones provienen en gran medida de estas imposiciones de la administración:

Las instituciones públicas no dejan de estar dirigidas por los organismos públicos, que tienen esa estructura de jerarquización. Por lo tanto, se acaba replicando aquí. Se habla mucho de transversalidad, de horizontalidad, pero en realidad, es falso: no existe, porque no hay espacio para que eso sea posible. Es muy difícil que en una estructura que está prefijada, con unos roles establecidos y delimitados, cerrados en cuanto a “tú te dedicas a esto, y punto”, es muy difícil que la horizontalidad se de. Se da en los discursos, pero es muy difícil que se de en la práctica. ¿Dónde pasan estas cosas? (...) al final, acaban sucediendo en centros más pequeños, en espacios o bien autogestionados, o bien privados, o bien espacios que nacen con la voluntad de romper con las jerarquías de los trabajadores culturales.²⁰⁵

²⁰³ Gloria-Stella Cano-García, “El museo. La potencia del discurso”, *Revista colombiana de pensamiento estético e historia del arte* 11 (enero-junio de 2020), 80. Disponible en <https://revistas.unal.edu.co/index.php/estetica/article/view/91816/77195> [Último acceso: 31 de julio de 2023].

²⁰⁴ *Ibidem*, 95.

²⁰⁵ Patricia Sorroche, comunicación personal, 14 de julio de 2023.

¿De qué manera podemos, entonces, construir espacios en los que trabajar de una manera lo más independiente posible? Para Jorge Ribalta y Marcelo Expósito, una alternativa a la claudicación ante esta relación entre el Estado y la cultura es la reformulación del modelo de gestión cultural. Para Ribalta, el modelo seguido por la Administración española es el abanderado tradicionalmente por Francia, “basado en la hegemonía de la iniciativa del Estado sobre la de la sociedad civil”.²⁰⁶ Esta adhesión a dicho modelo se mantuvo, como comentábamos en el apartado anterior según Ribalta, debido a que durante el desarrollo de la política cultural moderna, que se dio tras la Segunda Guerra Mundial, España se encontraba en plena dictadura franquista. Esta política cultural, que se define para Ribalta por “una comprensión ‘humanista’ (liberadora, emancipadora, ilustrada) del arte y la cultura”, se vincula con “el pensamiento utópico de la modernidad, expresado en el ideal del ‘Estado estético’ de Friedrich Schiller, que considera la educación y la cultura como instrumentos de emancipación y socialización (...). Evidentemente, esta concepción ‘humanista’ no es neutral sino que cumple una función de educación política, o, digamos, propaganda en ese contexto de la Guerra Fría”.²⁰⁷

Así pues, una vía evidente para la consecución de una mayor desjerarquización es la mencionada por Sorroche, la de ceder este tipo de organización a las instituciones y organismos privados o autogestionados. Esto, para Marcelo Expósito, supone relegar el peso de la cuestión al trabajo voluntario, creando una cada vez mayor fricción entre el considerado trabajo “voluntario”, donde sí es posible el cambio, y el trabajo “asalariado”²⁰⁸, que se presenta como un lugar de estructuras férreas e inamovibles, además del considerado realmente relevante: “necesitamos tomar consciencia de que “descentralización” no debe suponer “desprotección” o la consideración de nuestra actividad como exclusivamente “no lucrativa”, frente a los incentivos dirigidos a actividades de la “sociedad civil” de índole “lucrativa”.²⁰⁹

Otra alternativa en auge en las últimas décadas es el modelo del museo de arte privado, un tipo de gestión implantada desde los EEUU. En Barcelona encontramos ejemplos como el CaixaForum, el Centro KBr, Espai Volart y Can Framis, la Fundación Suñol, el Centro Europeo de Arte Moderno o Foto Colectania, así como el más reciente ejemplo

²⁰⁶ Jorge Ribalta y Marcelo Expósito, “Marcelo Expósito y Jorge Ribalta...”, *Op.Cit.*, 329.

²⁰⁷ *Ídem.*

²⁰⁸ Jorge Ribalta y Marcelo Expósito, “Marcelo Expósito y Jorge Ribalta...”, *Op.Cit.*, 332.

²⁰⁹ *Ídem.*

del museo Moco Barcelona, establecido en la capital catalana en 2021. La problemática de aquellos museos privados con ánimo de lucro es que funcionan como una empresa, es decir, se valora por encima de todo su rentabilidad, medida a menudo en la afluencia de visitantes. Para el presidente de la Asociación Catalana de Museólogos, Joan Vicens Tarré, es imprescindible para todos aquellos espacios que se denominen museo “que cumplan con una función social y los estándares de lo que la ley catalana de museos de 1990 establece y no solo sean máquinas de hacer dinero”.²¹⁰

Esta exigencia de transparencia ha sido uno de los principales focos del trabajo de Hans Haacke, artista cuyas ideas al respecto de las instituciones artísticas privadas ya comentábamos en el capítulo II, manifestando una opinión negativa ante un mayor poder de las empresas privadas sobre la cultura, y concordando con Bourdieu en que la única forma de generar una cultura libre e independiente es el correcto funcionamiento de las instituciones públicas; también la artista Andrea Fraser se mostraba partidaria de la separación radical entre las instituciones culturales públicas y privadas.²¹¹

De esta forma, una alternativa factible entre la dependencia total de la administración y la iniciativa privada, para Expósito, es el apoyo público a las iniciativas independientes autogestionadas:

Trabajo “cultural” voluntario, sí, pero ni trabajo gratuito ni explotación del trabajo artístico: no lumpenproletarización creciente de la práctica y la actividad artística, sino (...) descentralización de los recursos públicos hacia su gestión autónoma por parte de la sociedad civil alternativa, al tiempo que exigencia de protección administrativa de nuestro trabajo dirigida a erradicar su explotación por parte tanto de la gestión público-administrativa como público-privada, que permita formas de “profesionalización” del artista más allá de su pura y simple supervivencia en el mercado o de acuerdo con una concepción caritativa y residual del apoyo administrativo. Considero que el movimiento asociativo tiene una importante tarea que acometer en este orden de cosas. Por cierto, todo ello no se puede desarrollar apropiadamente si no es a través de (...) superar los binomios Estado/individuo y Estado/sociedad civil del pensamiento liberal.²¹²

²¹⁰ Joan Vicens Tarré, como se cita en José Ángel Montañés, “Museos privados de Barcelona, entre la función social y el negocio”, *El País*, 23 de enero de 2022, <https://elpais.com/espana/catalunya/2022-01-23/museos-privados-de-barcelona-entre-la-funcion-social-y-el-negocio.html> [Último acceso: 31 de julio de 2023].

²¹¹ Ver notas 109 y 115.

²¹² Jorge Ribalta y Marcelo Expósito, “Marcelo Expósito y Jorge Ribalta...”, *Op. Cit.*, 333.

Esto pasa, así mismo, por diferenciar en cuanto a nomenclatura de esta financiación pública. Para Francesc Torres, en el ámbito del arte se tiende a recurrir demasiado a menudo a los términos “beca” y subvención” para referirnos trabajos que son en realidad trabajos pagados: “son conceptos, como el de mecenazgo, decimonónicos, reaccionarios y paternalistas. Una beca es algo que se le da a los estudiantes. Hablar de becas cuando se trata de financiación profesional creo que provoca un equívoco que no es políticamente inocente. En mi opinión, en lugar de intentar transformar este término, que es intransformable, creo que hay que empezar a hablar de capital de producción”.²¹³ En este sentido, Torres defiende programas como el estadounidense National Endowment for the Arts (NEA), creado con el objetivo de financiar proyectos artísticos de forma directa, con un funcionamiento independiente al gobierno. Esta iniciativa se dividía en tres programas, uno de ayuda a las instituciones, otro enfocado en el desarrollo de departamentos de educación, y otro de ayuda directa a los artistas.²¹⁴

En el contexto barcelonés, algunas de los espacios públicos que pueden suponer, siguiendo lo propuesto por Sorroche, lugares en los que ensayar este tipo de gestiones menos jerarquizadas que las de los grandes museos son centros como Fabra i Coats o la Capella, con un tamaño medio y una vocación más interdisciplinar, que permitirían la puesta en práctica de organigramas más horizontales, pero dentro de la gestión pública.

A modo de conclusión de esta sección, y suscribiendo el apoyo al sector público como el mejor modo de garantizar una cultura independiente que manifestaban Bourdieu y Haacke en el capítulo II, es evidente que las tensiones acerca la transparencia de las instituciones públicas, así como la decisión de colaborar o no con ellas por parte de colectivos autogestionados, son problemáticas de difícil resolución. En este sentido, para Jorge Ribalta:

La contradicción implícita en la financiación pública del arte y la cultura (la supuesta, ideal, imposible defensa del “desinterés” en un mundo de “intereses”) expresa la fragilidad de la propia democracia pluralista. Es esa la contradicción que hay que preservar. No se trata

²¹³ Francesc Torres en conversación con Jorge Ribalta, Barcelona, 18 de junio de 1997, *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca; Unión de Asociaciones de Artistas, 1998), 125.

²¹⁴ *Ibidem*, 127.

pues de solucionar un conflicto sino de conservarlo y profundizarlo, porque es en su permanencia donde está el sentido de la democracia.²¹⁵

Esta misma postura mantiene Chantal Mouffe, que se muestra a favor de un Estado democrático que valore el disenso como herramienta para el avance:

Una democracia pluralista necesita también dar lugar a la expresión del disenso y a los valores o intereses en conflicto. Y esto no debe verse como un obstáculo temporal en el camino hacia el consenso, dado que con su ausencia la democracia dejará de ser pluralista. Ese es el motivo por el cual la democracia política no puede plantearse siempre la armonía y la reconciliación. Creer que es eventualmente posible una resolución final del conflicto (...) es poner en riesgo el proyecto de democracia pluralista.²¹⁶

3.3. La vigencia de la crítica institucional

En esta última sección de la presente investigación, pretendemos establecer cuál es realmente el estado actual de la llamada crítica institucional. ¿Existen artistas que trabajen la crítica institucional a la manera de los artistas ya consagrados, como Hans Haacke, Daniel Buren, o Andrea Fraser? ¿E su enfoque realmente necesario en la actualidad, o se encuentra superado?

En palabras de Patricia Sorroche:

Yo no creo que se haya parado, simplemente el foco se está poniendo ahora mismo en materias que quizá son más urgentes que la crítica institucional. Si que es verdad que las instituciones, y sobre todo los museos que ya parten de una historia muy antigua, son réplicas estatales: ellos replican un modelo de Estado y un modelo político, tanto en su manera organizativa como en sus discursos y edificios, los cuales también son sintomáticos del momento en el que nacen y viven, el boom de los museos de los noventa. Por lo tanto, esa crítica a la institución entendida como ese Estado capital ya se está dando fuera. La práctica sobre la crítica institucional, hoy en día está bastante vinculada una cosa con la

²¹⁵ Jorge Ribalta y Marcelo Expósito, “Marcelo Expósito y Jorge Ribalta...”, *Op. Cit.*, 338.

²¹⁶ Chantal Mouffe, introducción a *Deconstrucción y pragmatismo* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1998), 26-27, como se cita en Jorge Ribalta y Marcelo Expósito, “Marcelo Expósito y Jorge Ribalta...”, *Op. Cit.*, 338.

otra: en el momento en el que haces una crítica a los modelos estatales y estatuarios del capitalismo, al mismo tiempo estás criticando a la institución museo, sobre todo estos tipos de museo. Al final, las visiones siempre son muy deterministas, y ahora mismo lo que vemos es que las prácticas están discurriendo en otros canales, como pueden ser el ecofeminismo o la ecología., por lo que se ha dejado de lado la crítica a la institución. Esta sigue latente, sigue habiendo artistas que hacen una crítica a la propia institución, lo que pasa es que no están en un punto de relevancia ahora mismo, no son prácticas que estén especialmente visibilizadas ahora mismo.²¹⁷

Sorroche concuerda con una de las opiniones que más hemos trasladado a lo largo de este texto, por parte de voces como Marcelo Expósito o Manuel Borja-Villel. Esta posición manifiesta que la crítica ha sido ya tomada en cuenta por parte de las instituciones e incorporada, o no, a sus modos de hacer. Además, esta réplica del modelo estatal por parte de las instituciones artísticas que manifiesta Sorroche es uno de los motivos por los que, como trasladábamos en el capítulo II, para Borja-Villel solo existe la opción de asumir esta superioridad como instrumento disciplinario de estas y trabajar desde esa consciencia para convertir esta posición ventajosa en algo positivo para la sociedad.²¹⁸

La integración de la crítica institucional en otras propuestas artísticas es evidente para Patricia Sorroche en algunas de las nuevas obras incorporadas a la nueva disposición de la colección permanente, como es la pieza de Luz Broto, o *Trena*, de Laia Estruch (2023), instalada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya durante los meses de verano de 2023:

Justamente la exposición que se acaba de inaugurar en el MNAC [*Trena* (2023) de Laia Estruch] es una crítica a la propia institución, tratando cómo podemos discurrir, transitar el museo, sin tratarlo con esa mirada más dirigida. La pieza de Luz Broto [*Una pared* (2022-2024)], que es una pieza de nueva creación [incluida en *Intención poética*] te está cerrando los espacios y te está obligando a cambiar el sentido de la circulación, no deja de ser una crítica tanto a la arquitectura institucional como a la propia institución, de manera que el visitante siempre es dirigido hacia un lugar concreto. De esta manera, te obliga a hacer otros recorridos, buscar otros espacios alternativos para acceder a aquello que vienes a ver o consumir. Entonces, yo creo que sí que está, pero muchas más sutil y menos visibilizada ahora mismo, y quizás hay esa falsa apariencia de que los artistas no están trabajando en

²¹⁷ Patricia Sorroche, comunicación personal, 14 de julio de 2023.

²¹⁸ Ver nota 100.

esos sentidos, o no están trabajando como se trabajaba antiguamente, cuando hubo el boom de la crítica, como Fraser, etc. Todo esto ha ido derivando hacia otros caminos.²¹⁹

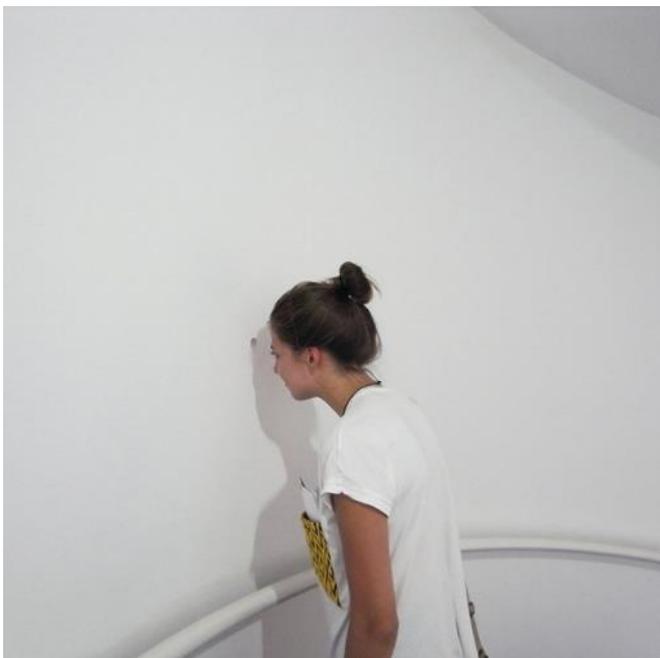


Figura 17. Visitante frente a la obra de Luz Broto, *Abrir un agujero permanente* (2015).

En el caso de *Una pared*, de Luz Broto, se trata de una obra que se irá ampliando durante el tiempo que se mantenga la exposición *Intención poética*, es decir, desde 2022 hasta 2024. Durante este tiempo, una pared provisional instalada en el pasillo previo al acceso a las salas de exposición del primer piso del MACBA crecerá paulatinamente, impidiendo la realización del recorrido habitual a los visitantes, hasta finalizar clausurando la exposición definitivamente. La

artista Luz Broto ya había realizado una intervención sobre la arquitectura del edificio con *Abrir un agujero permanente*, en el marco de la exposición colectiva *Especies de espacios* en el año 2015.²²⁰ En esta obra, Broto ya trabajaba sobre la necesidad de establecer un diálogo entre el *dentro* y *fuera* del museo de forma material, pero también figurada.

Por otro lado, la pieza *Trena* de Laia Estruch se instala en la Sala Oval del MNAC con la intención de “(...) dibujar una nueva ruta sonora, un nuevo camino para habitarlo, transitarlo y escucharlo.”²²¹ La obra consiste en una escultura de 35 metros de largo, 6’6 de ancho y 5 de alto, formada por tres coloridos túneles que se entrelazan de 2 metros de diámetro, en los que los visitantes pueden entrar y recorrer, provistos de ventanas a lo largo del recorrido que permiten ver la sala oval a medida que el visitante camina. Según la propia página web del museo, “*Trena* da continuidad y consolida la línea de trabajo del

²¹⁹ Patricia Sorroche, comunicación personal, 14 de julio de 2023.

²²⁰ “Abrir un agujero permanente”, Luz Broto, <https://luzbroto.net/abrir-un-agujero-permanente/> [Último acceso: 31 de julio de 2023].

²²¹ “Trena. Laia Estruch”, *Museu Nacional d’Art de Catalunya*, <https://www.museunacional.cat/es/trena-laia-estruch> [Último acceso: 31 de julio de 2023].

Museo de generar producciones artísticas *site specific* para la gran plaza central del edificio, que reflexionen sobre la propia naturaleza del Museo en torno a ejes narrativos de la colección”.²²²



Figura 18. Laia Estruch, *Trena* (2023), en el MNAC.

Analizando este panorama que presentamos, proponemos que la influencia de la crítica institucional en la actualidad barcelonesa se constata desde dos ejes de influencia, correspondientes con las características que se vinculan con la primera y la segunda generación de crítica institucional. La segunda ola, centrada en mayor medida en la forma en la que las instituciones artísticas ejercen violencia simbólica sobre sus visitantes, o son instrumentalizadas con intereses políticos y empresariales, es la que se relaciona con la obra de Andrea Fraser o Louise Lawler, pero también con las ideas sobre la gentrificación y el arte propuestas por Martha Rosler, ambas comentadas en el capítulo anterior. Es este tipo de crítica institucional, más teórica y crítica con la gestión política de la cultura, la que ha sido integrada por directores de museos, como demuestran las declaraciones de Borja-Villel anteriormente recogidas, pero también la intención base del proyecto Museo Posible, propuesto por Dyangani Ose.

Por otro lado, confirmando lo propuesto por Sorroche acerca de una deriva menos explícita de la crítica institucional, pero igualmente presente, podemos afirmar que tanto

²²² *Ídem.*

Una pared de Broto como *Trena* de Estruch son herederas de una concepción del espacio de exposición que proviene no solo del arte minimalista, sino de la crítica institucional de primera generación. Como resumíamos en las páginas dedicadas al surgimiento de la crítica institucional de esta investigación, esta aparece, para Benjamin H.D. Buchloh, a partir de las investigaciones sobre la utilización del espacio expositivo realizadas por artistas *minimal* como Donald Judd. Este cambio era definido por Buchloh como la sustitución en los Estados Unidos de los años sesenta, tras el apogeo del pop art, de la “estética de la producción industrial y el consumo por una estética de la organización legal-administrativa y de la validación institucional”.²²³

El trabajo de Broto es heredero de la concepción primigenia de la crítica institucional



Figura 19. Lawrence Weiner, *A 36" x 36" Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall* (1968).

analizada por Buchloh, como son los primeros trabajos al respecto de Lawrence Weiner mencionados en el primer capítulo, *A Square Removal from a Rug in Use* (1968) y *A 36" x 36" Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall* (1968). En este último, la propuesta de Weiner era realizar una intervención sobre el propio espacio expositivo, poniendo el foco en la percepción de este. Aunque la intención última de Weiner no era, aún, hacer una crítica sobre la propia institución como sí es el caso en *Abrir un agujero permanente* (2015) de Broto, su obra sí supone un antecedente en este protagonismo de la museografía y el poder del espacio expositivo que se desarrollaría posteriormente. Así, la obra de Broto continúa

estas tomas de consciencia del espacio del arte conceptual americano de los años sesenta para llevar a cabo un ejercicio que trabaja la necesidad de una cultura democratizada y abierta —literalmente— a lo que ocurre en el exterior.

²²³ Ver nota 49.

Esta concepción del arte crítico propuesta por Broto sigue también la estela de otros artistas sí vinculados abiertamente con la crítica institucional, como es la obra del artista francés Daniel Buren, quien, para el comisario Juan de Nieves, “toma una postura analítica y de tono crítico con respecto a la actividad artística en el contexto del museo, cuestionando el mito de su supuesta neutralidad como mero contenedor”.²²⁴ En el caso de *Una pared*, la obra, que crece paulatinamente, hace consciente al espectador de la influencia de la arquitectura no solo en la percepción de las obras expuestas, sino también de la capacidad de la organización espacial para acoger al visitante o rechazarlo.

En cuanto a *Trena*, de Laia Estruch, el afán de redefinir las maneras de transitar el museo que comentábamos más arriba se une a una evidente dimensión lúdica, no por ello menos importante. La propia Estruch destaca de su escultura transitable, accesible solo tras *forcejear* con una estrecha y abombada entrada hinchable, que “hay entradas y salidas muy patéticas, pero en el mejor sentido de la palabra”, además de que los espectadores que la transitaron durante su primer fin de semana “salían con una sonrisa”.²²⁵ Este hecho hace que en *Trena* el cambio de la percepción tradicional del museo sea fundamental. Como recopilábamos en el capítulo I, las críticas al museo como “cementerio de objetos” se remontan ya a principios del siglo XX, de la mano de pensadores como Malraux, Unamuno, Adorno o Paul Valéry.²²⁶ Este último diría, en su célebre texto “El problema de los museos”, publicado por primera vez en 1923:

Al primer paso que doy hacia las cosas bellas, una mano me arranca el bastón, un rótulo me prohíbe fumar (...) Mi paso se vuelve reverente. Mi voz cambia y se coloca algo más alta que en la iglesia, pero un poco más baja que en los asuntos ordinarios de la vida. Pronto dejo de saber a qué he venido a estas soledades encerradas, con algo de templo y de salón, de cementerio y de escuela... ¿He venido a instruirme, o a buscar algo que me encante, o bien a cumplir con un deber y satisfacer las apariencias?²²⁷

²²⁴ Juan de Nieves, “Daniel Buren”, *Caixaforum*, <https://coleccion.caixaforum.org/artista/-/artista/2261/DanielBuren> [Último acceso: 1 de agosto de 2023].

²²⁵ Carlos Marzá, “El Mnac desvela una espectacular escultura inflable de Laia Estruch: ‘Todos salen de ella con una sonrisa’”, *El Periódico*, 10 de julio de 2023, <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20230710/mnac-desvela-espectacular-escultura-inflable-89708705> [Último acceso: 2 de agosto de 2023].

²²⁶ Ver notas 15 y 16.

²²⁷ Paul Valéry, “El problema de los museos”, *Piezas sobre arte* (Madrid: Visor, 2005), 105-106. Accesible en <https://cuatrocuadernos.files.wordpress.com/2016/11/ii-28-el-problema-de-los-museos.pdf> [Último acceso: 1 de agosto de 2023].

Aunque el principal malestar de Valéry provenía no del espacio del museo en sí mismo, sino del afán humano por recopilar grandes obras de arte en un mismo lugar (“El oído no soportaría escuchar diez orquestas a la vez”²²⁸, sentenciaría poco después en el mismo texto), sí hay en su crítica una queja sobre la disciplina que se mantiene habitualmente en los museos, al menos hoy en día, en los menos masificados.

Esta idea nos devuelve a *Trena*. La obra permite al espectador recorrer el museo de otra forma, acercándose mucho a la concepción más atractiva para el público que propone la nueva museografía que encontramos en algunos de los centros de exposiciones más visitados a nivel mundial. El cambio de registro del museo tradicional que destacaba Valéry nada tiene que ver ya con la actitud mostrada por los visitantes en centros como el Cosmocaixa de Barcelona, resultado también de la aplicación de una museografía más atractiva para el público general. Así, el debate entre la idoneidad o no de la utilización de museografía interactiva es recurrente, especialmente para aquellos que temen que los museos, tratando de atraer a una mayor cantidad de público, se centren más en el entretenimiento que en la difusión de conocimiento. A pesar de esta voluntad de interactuar con el visitante, *Trena* es una obra, no un recurso museográfico, y como tal, su intención no es hacer su visita más amena, sino hacer que este se replantee su relación personal con el espacio del museo.

Así, a modo de cierre del cuerpo principal de la presente investigación, consideramos oportuno destacar los que consideramos los puntos más relevantes de este tercer y último capítulo. Por un lado, la necesidad de transparencia desde las instituciones. Como consideraba Jorge Ribalta, ante la imposibilidad de neutralidad ideológica desde las instituciones, resulta más oportuno que sus gestores sean más claros con la realidad de sus objetivos. Es también preciso destacar que tanto los museos como los centros artísticos, dentro de su posición de poder, tienen la capacidad de educar, pero también de fomentar una determinada postura ideológica, pensamiento o parecer. Este hecho, que no tiene por qué ser intrínsecamente negativo, debe ser reconocido y tenido en cuenta a la hora de definir los mensajes que se quieren transmitir.

Es significativo que las piezas citadas por Sorroche y analizadas en estas últimas páginas buscan cambiar la manera en la que circulamos por los espacios de paso o no expositivos

²²⁸*Ibidem*, 106.

de los museos, como son los pasillos del MACBA en el caso de la obra de Broto, o la polivalente Sala Oval del MNAC. De esta manera, se evidencia que, si bien no son obras pertenecientes a la *crítica institucional* como categoría historiográfica estanca, sí hay en la actualidad obras heredadas de un movimiento que busca redefinir cómo nos enfrentamos a los espacios de exposición.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación, hemos tratado de analizar el movimiento conocido como crítica institucional desde tres ópticas diferentes, divididas según los diferentes apartados. Debido a su dilatada trayectoria y a que es un tema muy investigado, en un primer capítulo nos centramos en las influencias teóricas que facilitaron su surgimiento, así como su contexto histórico y principales artistas relacionados con esta concepción del arte contemporáneo. En un segundo capítulo, analizamos las propuestas teóricas de sus principales autores e investigadores relacionados, sumándoles las aportaciones de investigadores externos pero cuya obra consideramos que puede verse relacionada y, en el tercero y último, las aplicamos a la actualidad de una institución, concretamente del MACBA, a través de la conversación con Patricia Sorroche y otras aportaciones. En las páginas siguientes, recurriremos a los objetivos e hipótesis planteados al inicio de la investigación para llegar a unas conclusiones tras el trabajo realizado. De esta manera y debido a la naturaleza del presente estudio, con un marcado afán de sistematización de una selección de las ideas propuestas sobre los temas más recurrentes en la crítica institucional, los resultados de la investigación son especialmente evidentes en el capítulo III, que aplica estas ideas al estado actual del MACBA y a tres obras de arte concretas, *Una pared* y *Abrir un agujero permanente*, de Luz Broto, y *Trena*, de Laia Estruch.

En el inicio de la investigación, nos preguntábamos por la vigencia o no de las ideas promulgadas por los artistas enmarcados en la crítica institucional. Uno de los objetivos era, pues, analizar este movimiento para determinar si habría llegado a un *punto muerto*, un camino sin recorrido. Esta duda surgía especialmente al tener en cuenta algunas consideraciones de otros críticos de arte e historiadores que consideraban, especialmente en el caso de Andrea Fraser o Hans Haacke, que colaborar con las instituciones cuyo funcionamiento se está criticando no tiene sentido o supone una contradicción insalvable.

En cuanto a esta problemática concreta, hemos llegado a la conclusión de que este tipo de trabajos, aunque su vocación principal es exponer aquellas que pueden considerarse problemáticas de las instituciones artísticas, esta voluntad no es negativa o pesimista, sino todo lo contrario. La intención de artistas como Haacke o Fraser es, principalmente, abrir la vía mediante la explicitación de los errores y los puntos ciegos de los centros de arte y

el funcionamiento de la industria cultural para permitir una mejoría. Consideramos, entonces, que la crítica institucional es un movimiento que no señala los errores con un propósito destructor, sino que trata de funcionar como una voz externa que permita la mejoría y el crecimiento.

Así pues, constatando que analizar de manera crítica las instituciones con las que se trabaja no es una contradicción, sino una forma de impulsar la mejoría de estas, pasaremos a analizar otra de las hipótesis, en la que proponíamos que los planteamientos relacionados con la crítica institucional podrían haber dejado de estar vigentes. En cuanto a esto, nuestra investigación constata que la crítica al sector artístico y cultural sigue siendo necesaria. Los casos de censura como el de *La bestia y el soberano*, el funcionamiento de los puertos francos de almacenamiento masivo de arte, la utilización estratégica de los profesionales del arte en los procesos gentrificadores, o incluso la investigación de la investigación alemana Hito Steyerl al respecto de las nuevas formas de explotación a través de las nuevas tecnologías; todas estas problemáticas son de actualidad, y pueden ser analizadas perfectamente bajo los preceptos propuestos.

Otro aspecto interesante sobre el que hemos recapitulado en diversas ocasiones durante el estudio es la duda sobre la posibilidad o no de unas instituciones públicas realmente críticas. Si las consideráramos, a partir de Douglas Crimp, como un instrumento del poder del Estado, ¿tienen realmente posibilidad de cambio real, o solo de forma adaptativa y superficial? Tras la investigación, en este sentido concluimos al respecto que, como señalaría Sorroche en el capítulo III, aunque la aplicación de un organigrama menos jerárquico que sea realmente equitativo es prácticamente imposible dentro de las grandes instituciones públicas, sí consideramos que es posible la realización de cambios que permitan la transformación a instituciones un poco más democráticas. Entre las medidas analizadas en el transcurso de esta investigación, destacamos las propuestas en el capítulo III por Jorge Ribalta y Marcelo Expósito, como son la colaboración con colectivos autogestionados, la apertura de iniciativas y programas públicos, así como una mayor transparencia a la hora de expresar las ideas e intenciones políticas de trasfondo en las acciones propuestas.

En este sentido, uno de los resultados más evidentes de esta investigación es la constatación de que los curadores y gestores de algunos de los principales museos de arte contemporáneo de este país, como son el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía o

el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, son ampliamente conocedores de las aportaciones de artistas como Haacke o Fraser. De esto es muestra algunos de los textos escritos por Manuel Borja-Villel aquí citados, como “¿Pueden los museos ser críticos?”, o el estudio de Jesús Carrillo y Miguel Vega Manrique “¿Qué es un museo feminista? Desacuerdos, negociación y mediación cultural en el Museo Reina Sofía”. En este tipo de escritos constatamos que hay un conocimiento de esta corriente de pensamiento y, al menos, una cierta intención de integrarla.

Aun así, faltaba constatar la influencia real que estas ideas tienen en los artistas contemporáneos. Para ello, las obras *Una pared* y *Abrir un agujero permanente*, de Luz Broto, así como *Trena*, de Laia Estruch, aportadas por Patricia Sorroche, además de ser muy recientes, suponen buenos ejemplos de cómo, sin poder considerarse parte de este tipo de arte crítico, sí tienen una influencia muy marcada de este que se demuestra en el interés por la interacción con el espacio del museo y su interacción e influencia directa sobre la experiencia del público en los centros de arte. No deja de ser sorprendente, de todos modos, que los ejemplos analizados, *Trena*, *La Pared* y *Abrir un agujero permanente* se relacionan más con una primera generación de artistas, como los ya citados Lawrence Weiner o Daniel Buren, que con una concepción más reciente de la crítica institucional, como la propuesta por Andrea Fraser.

De esta manera, nos gustaría finalizar esta investigación remarcando la idoneidad de mantener un punto de vista crítico, tanto desde fuera de las instituciones artísticas, como desde dentro de ellas. Como hemos visto, en ocasiones la criticidad, el cuestionamiento de los modos de trabajar, se toma con desconfianza cuando surge desde los propios centros de arte. Después del análisis de los puntos de vista compilados en este trabajo, consideramos que la autocrítica desde las instituciones artísticas puede surgir desde un punto de vista sincero que, en todo caso, no puede ser otra cosa más que positivo para el presente y el futuro de los profesionales y las instituciones dedicadas al arte contemporáneo.

Bibliografía

Adorno, Theodor W. «Valéry Proust Museum». En *Prisms*, 175-85. Londres: Neville Spearman, 1967.

Aguirre, Peio. «Reflexiones sobre el sistema (del arte). Arte conceptual y crítica institucional reloaded». Arteleku, 2014. https://www.academia.edu/35254668/Reflexiones_sobre_el_sistema_del_arte_Arte_conceptual_y_cr%C3%ADtica_institucional_reloaded.

Aldaz Enrique, María Teresa. «Intervenciones en el espacio [público] desde la crítica institucional». Fundació Universitat Oberta de Catalunya, 2019. Accedido 5 de junio de 2023.

https://openaccess.uoc.edu/bitstream/10609/102066/1/Taller%20de%20escultura%20y%20pr%C3%A1cticas%20espaciales_Tema%204_Intervenciones%20en%20el%20espacio%20%28p%C3%ABblico%29%20desde%20la%20cr%C3%ADtica%20institucional.pdf.

«APG: Artist Placement Group - Overview | Tate». Accedido 5 de junio de 2023. <https://www.tate.org.uk/artistplacementgroup/overview.htm>.

Baudrillard, Jean. «El efecto Beaubourg». En *Cultura y simulacro*, 8ª edición., 83-105. Barcelona: Kairós, 1998.

Blanco, Paloma, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, y Marcelo Expósito. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.

Bochloh, Benjamin H.D. *Formalismo e Historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, 2004.

Bolt Rasmussen, Mikkel. «The Politics of Interventionist Art: The Situationist International, Artist Placement Group, and Art Workers' Coalition». *Rethinking Marxism* 21, n.º 1 (1 de enero de 2009): 34-49. <https://doi.org/10.1080/08935690802542374>.

Borja-Villel, Manuel. «Museos, memoria e identidad». En *Campos magnéticos. Escritos de arte y política*. Barcelona: Arcadia, 2020.

———. «¿Pueden los museos ser críticos?» *Carta. Revista de pensamiento y debate del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, n.º 1 (2010): 1-2.

Bourriaud, Nicolas. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2007.

Buren, Daniel. «Function of Architecture». En *Thinking about exhibitions*, Routledge. Londres, 1996.

Burón Díaz, Manuel. «Salvaría el fuego. Breve historia de la crítica de la contracultura al museo». En *De la beat generation al movimiento punk. Vástagos culturales de la sociedad de la abundancia*, editado por José Manuel Azcona, Majlinda Abdiu, Manuel

Burón. Madrid: Sílez, 2021.
https://www.academia.edu/49000765/Salvar%C3%ADa_el_fuego_breve_historia_de_la_cr%C3%ADtica_de_la_contracultura_al_museo.

Cancio Ferruz, Arturo. «Arte y precariedad Nociones. Preceptos. Apegos. Contextos. Experiencias Art and precariousness Notions. Precepts. Bents. Contexts. Experiences». Tesis doctoral, UPV/EHU, 2017.
https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/26679/TESIS_CANCIO_FERRUZ_ARTUR_O.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Cano-García, Gloria-Stella. «El museo: la potencia del discurso». *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, n.º 11 (1 de enero de 2020): 76-98.

Carrillo, Jesús, y Miguel Vega Manrique. «“¿Qué es un museo feminista?” Desacuerdos, negociación y mediación cultural en el Museo Reina Sofía». *Espacio Tiempo Y Forma. Serie VII, Historia Del Arte*, n.º 8 (noviembre de 2020): 99-128.
<https://doi.org/10.5944/etfvii.8.2020.27452>.

Cordero Martín, Beatriz. «Artistas contra el museo. Breve recorrido por la crítica institucional estadounidense entre las décadas de los sesenta y noventa». *Anales de Historia del Arte* 29 (15 de octubre de 2019): 245-63. <https://doi.org/10.5209/anha.66062>.

Crimp, Douglas. «Sobre las ruinas del museo». En *La posmodernidad*, Octava. Barcelona: Kairós, 2015.

Deutsche, Rosalyn. «El rudo museo de Louise Lawler». *transversal do you remember institutional critique?* (enero de 2006). <https://transversal.at/transversal/0106/deutsche/es>

Echevarría Madinabeitia, Izaskun. *De la crítica institucional a las instituciones críticas. Políticas culturales y autogestión en arte en el contexto español, 2007-2017*. Universitat Politècnica de Valencia, 2019. <https://doi.org/10.4995/Thesis/10251/122314>.

Expósito, Marcelo. «Abajo los muros del museo. El arte como práctica crítica intramuros». *Mientras tanto*, n.º 72 (1998).
https://www.academia.edu/4608311/Abajo_los_muros_del_museo_El_arte_como_pr%C3%A1ctica_cr%C3%ADtica_intramuros.

———. «Entrar y salir de la institución. Autovalorización y montaje en el arte contemporáneo». Marcelo Expósito, s. f.
https://marceloexposito.net/pdf/exposito_autovalorizacion_es.pdf.

Expósito, Marcelo. «La potencia de la cooperación», *Viento sur: Por una izquierda alternativa* (2014), 78-81. https://vientosur.info/wp-content/uploads/spip/pdf/VS135_M_Expósito_Potencia_cooperacion_diez_tesis_sobre_arte_politizado.pdf

Fernández de Betoño, Unai. «Arte y gentrificación. La cultura como supuesto motor de la renovación urbana». En *Arquitectura, patrimonio y ciudad*, 155-60. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015. [DOI:10.13140/RG.2.1.1244.9124](https://doi.org/10.13140/RG.2.1.1244.9124).

Fernandez, Isabel Maria Garcia. «La Nueva Crítica Institucional (2010)». Accedido 8 de julio de 2023. https://www.academia.edu/7008380/La_Nueva_Cr%C3%ADtica_Institucional_2010 .

Foucault, Michel. «Los espacios otros». *Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, n.º 7 (1997): 83-91.

Fraser, Andrea. *Andrea Fraser : de la crítica institucional a la institución de la crítica. Andrea Fraser : de la crítica institucional a la institución de la crítica*. México, D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Artes Visuales, 2016.

Friedman, B.H. «“The Irascibles”: A split second in art history». *Arts Magazine* 53 (septiembre de 1978): 96-102.

García Bascón, Antonio. *La conferencia de Madrid de 1934, sobre arquitectura y acondicionamiento de museos de arte*. Universidad de Granada, 2017. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/48234>.

García Fernández, Isabel M^a, y Isabel M^a García Fernández. «El Papel de Los Museos En La Sociedad Actual: Discurso Institucional o Museo Participativo». *Complutum* 26, n.º 2 (2015): 39-47. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5671883>

Gasol, Daniel. *Arte (in)útil. Sobre cómo el capitalismo desactiva la cultura*. Barcelona: Rayo Verde, 2021.

Haraway, Donna. *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el jardín del Edén*. Buenos Aires: Sans Soleil, 2015.

Hinojosa, Lola. «Museos al descubierto. Historia, “Otridad” y crítica en la obra de Fred Wilson». *HUM 736 : Papeles de cultura contemporánea*, n.º 4 (2004): 30-39.

Holmes, Brian. «Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones.» En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, 203-16. editado por transform. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.

INSITE. «Art and Enactment». Accedido 11 de mayo de 2023. <https://insiteart.org/journal-speech-acts/essays/relational-enactments-interview-with-andrea-fraser>.

Instituto de Arte Contemporáneo. «IAC, MAV y Unión AC piden al Ministerio de Cultura la inclusión de las artes visuales en el Estatuto del Artista». Instituto de Arte Contemporáneo, 20 de abril de 2023. <https://www.iac.org.es/noticias/actividades-iac/iac-mav-y-union-ac-piden-al-ministerio-de-cultura-la-inclusion-de-las-artes-visuales-en-el-estat.html>.

Jiménez-Blanco, María Dolores. *Una historia del museo en nueve conceptos*. 2^a ed. Madrid: Cátedra, 2018.

Kastner, Jens. «Internacionalismo artístico y crítica institucional». En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, 189-202. editado por transform. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.

Lippard, Lucy. «The Art Workers Coalition: Not a History». En *Get the Message?: A Decade of Art for Social Change*, 10-19. Nueva York: E.P. Dutton, 1984. https://monoskop.org/images/8/88/Lippard_Lucy_Get_the_Message_A_Decade_Of_Art_For_Social_Change.pdf.

Luna, Diego. *El giro crítico del arte*. Barcelona: Anthropos, 2021.

MACBA. «Colección MACBA. Preludio. Intención poética». Accedido 30 de julio de 2023. <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/exposicion-coleccion>.

MACBA. «Consortio MACBA». Accedido 28 de julio de 2023. <https://www.macba.cat/es/sobre-macba/el-museo/consorcio-MACBA>.

MACBA. «MACBA 2022. Programas». Accedido 30 de julio de 2023. https://img.macba.cat/public/document/2022-03/cast_dossier-temporada-202282.pdf.

Marzo, Jorge Luis. «La exposición La bestia y el soberano en el MACBA. Crónica de un cortocircuito anunciado». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 26 (2014): 11-20.

Nieves, Juan de. «Daniel Buren», *Caixaforum*. Accedido el 1 de agosto de 2023. <https://coleccion.caixaforum.org/artista/-/artista/2261/DanielBuren>

Peist, Nuria. «La multiculturalidad revisada. Práctica artística, compromiso político e integración social». *Estudios sobre Arte Actual*, n.º 10 (2022): 193-205.

Pereira da Rocha, Francisco. «Auténticas reproducciones. Un acercamiento a las exposiciones inmersivas de Barcelona (2019-2021)». Universitat de Barcelona, 2021. http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/180797/1/TFM_Pereira%20da%20Rocha_Francisco.pdf.

Pezzini, Isabella. «Semiosis del nuevo museo». En *El museo*. Madrid: Casimiro, 2014.

Reynolds, Emily. «Ethics and Exclusions in the Museum: The Art Workers Coalition and Case Studies of Institutional Critique», 2012. <https://core.ac.uk/download/pdf/54845512.pdf>.

Ribalta, Jorge. «Entrevista con Hans Haacke». En *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, 261-71. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca; Unión de Asociaciones de Artistas Visuales, 1998.

Rius, Joaquim. «El MACBA y el CCCB. De la regeneració cultural a la governança cultural». *Digithum*, n.º 8 (2006): 10-17. <https://www.raco.cat/index.php/Digithum/article/download/39466/39340/>

———. «Los barrios artísticos: base local de la cultura global. Análisis del caso del Raval de Barcelona» *LXVI*, n.º 51 (2008): 7-33. <https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/68390/1/621389.pdf>

Rosler, Martha. *Clase cultural. Arte y gentrificación*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

Schubert, Karsten. *The Curator's Egg. The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day*. Tercera edición. Londres: Ridinghouse/Karsten Schubert, 2009.

Sheikh, Simon. «Notas sobre la crítica institucional». transversal texts, enero de 2006. <https://transversal.at/transversal/0106/sheikh/es>.

Smith, Neil. «¿Son los museos tan solo un vehículo al servicio del desarrollo inmobiliario?» En *Ideas recibidas: un vocabulario para la cultura artística contemporánea*, 130-48. Barcelona: MACBA, 2009. https://img.macba.cat/public/uploads/publicacions/ideas_recibidas/ideas_neil%20smith.pdf.

Steyerl, Hito. «El arte como una ocupación: demandas para una autonomía de la vida». Buenos Aires: Caja Negra, 2020.

———. «¿Es el museo una fábrica?» En *Los condenados de la pantalla*, 63-80. Buenos Aires: Caja Negra, 2020.

———. «La institución de la crítica». En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, 179-88. editado por transform. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.

———. «Políticas del arte: el arte contemporáneo y la transición a la posdemocracia». Buenos Aires, 2020.

United Nations Human Settlements Programme. «World Cities Report 2022. Envisaging the future of cities». Nairobi: United Nations Human Settlements Programme, 2022. Accedido 20 de julio de 2023. https://unhabitat.org/sites/default/files/2022/06/wcr_2022.pdf.

Valéry, Paul. «El problema de los museos». En *Piezas sobre arte*. Madrid: Visor, 2005.

Anexo I. Lista de imágenes

- Figura 1. Anish Kapoor, *Eyes turned inwards* (1993)2
“Anish Kapoor. Eyes turned inwards”, *Museu Coleção Berardo*, disponible en <https://pt.museuberardo.pt/colecao/obras/565> [último acceso: 3 de agosto de 2023]
- Figura 2. Andrea Fraser, *Little Frank and his Carp* (2001)3
“Little Frank and his Carp, 2001”, *MACBA*, disponible en <https://www.macba.cat/es/artes-artistas/artistas/fraser-andrea/little-frank-and-his-carp> [último acceso: 3 de agosto de 2023]
- Figura 3. Tere Recarens, *Baharestan carpet* (2017)5
“PARIS. Tere Recarens “Baharestan Carpet” Del 28 de abril al 9 de junio 2018. Galerie Anne Barrault”, *Que pintamos en el mundo*, s.f., disponible en <https://quepintamosenelmundo.com/blog/paris-tere-recarens-baharestan-carpet-del-28-de-abril-al-9-de-junio-2018-galerie-anne-barrault/> [último acceso: 20 de agosto de 2023]
- Figura 4. Nina Lee, *The Irascibles* (1950).....20
Ángeles García, “Pintores irascibles contra el museo”, *El País*, 6 de marzo de 2020, disponible en <https://elpais.com/cultura/2020-03-05/pintores-irascibles-contra-el-museo.html> [último acceso: 20 de agosto de 2023]
- Figura 5. Art Workers' Coalition, *Q. And babies? A. And babies.*, (1970).....22
“Q. And babies? A. And babies.”, *Smithsonian American Art Museum*, s.f., disponible en <https://americanart.si.edu/artwork/q-and-babies-and-babies-111524> [último acceso: 20 de agosto de 2023]
- Figura 6. Guerrilla Girls, *Do Women Have to Be Naked to Get Into the Met Museum?* (1989)23
“Do Women Have to Be Naked to Get into the Met. Museum?”, *MACBA*, s.f., <https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/guerrilla-girls-grup-dartistes/do-women-have-be-naked-get-met-museum> [último acceso: 21 de agosto de 2023]

- Figura 7. Imagen de Instagram24
 @choyarchischa, Imagen de Instagram, 19 de mayo de 2022, disponible en <https://www.instagram.com/p/Cdvfz0NjnWo/> [último acceso: 20 de agosto de 2023]
- Figura 8. Hans Haacke, *Condensation Cube* (1963-68)27
 “Condensation Cube, 1963-1968”, MACBA, s.f., disponible en <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/haacke-hans/condensation-cube> [último acceso: 20 de agosto de 2023]
- Figura 9. Marcel Broodthaers, *Musée d'art moderne (Section XIXe siècle) Département des Aigles* (1972)28
 Carolina Machado, “Musée d’Art Moderne, Departement des Aigles, by Marcel Broodthaers”, *Umbigo Magazine*, crédito de la imagen: Maria Gilissen, disponible en <https://umbigomagazine.com/en/blog/2018/09/11/musee-dart-moderne-departement-des-aigles-por-marcel-broodthaers/> [último acceso: 21 de agosto de 2023]
- Figura 10. Plano de Claes Oldenburg, *Mouse Museum* (1979)29
 Alessandra Frossini, #CROSSINGOVER. CLAES OLDENBURG: “MOUSE – MOUSEUM – MOUSEOLEUM”, 7 de septiembre de 2020, disponible en <https://www.espoarte.net/arte/crossingover-claes-oldenburg-mouse-museum-mouseoleum/> [último acceso: 21 de agosto de 2023]
- Figura 11. Mierle Laderman Ukeles, *Maintenance art* (1969)31
 Andrew Kortina, “Ukeles // Manifesto for Maintenance Art, 1969!”, *Kortina.nyc*, 30 de enero de 2021, <https://kortina.nyc/notes/manifesto-for-maintenance-art-1969/> [último acceso: 21 de agosto de 2023]
- Figura 12. Louise Lawler, *Louise Lawler; Statue before Painting, Perseus with the Head of Medusa by Canova* (1982)32
 Louise Lawler, disponible en https://www.researchgate.net/figure/Louise-Lawler-Statue-before-Painting-Perseus-with-the-Head-of-Medusa-by-Canova-1982_fig2_265390256 [último acceso: 22 de agosto de 2023]
- Figura 13. Fred Wilson, fotografía de *Metalwork 1732-1800*, perteneciente a *Mining the Museum* (1992)34

“Live Coverage: Avant Museology at the Brooklyn Museum, Day Two”, *e-flux*, Noviembre de 2016, disponible en <https://conversations.e-flux.com/t/live-coverage-avant-museology-at-the-brooklyn-museum-day-two/5261> [último acceso: 22 de Agosto de 2023]

Figura 14. Presentación en el MNCARS de Hito Steyerl, *Is the Museum a Battlefield?* (2013)35

MNCARS, “In Enemy Territory Thinking About Contemporariness in a Post-Pandemic World”, *MNCARS*, s.f., <https://www.museoreinasofia.es/en/activities/enemy-territory> [último acceso: 23 de agosto de 2023]

Figura 15. Fragmento de una grabación de la performance de Andrea Fraser *Museum Highlights. A Gallery Talk* (1989), en el Philadelphia Museum of Arts45

Philadelphia Museum of Arts, “Museum Highlights: A Gallery Talk by Andrea Fraser”, 2022, disponible en <https://philamuseum.org/calendar/exhibition/museum-highlights-gallery-talk-andrea-fraser> [último acceso: 23 de Agosto de 2023]

Figura 16. Vista de *Not Dressed for Conquering/Haute Couture 04 Transport* (2010) en la 31ª Bienal de Sao Paulo67

Leo Eloy, “Crisis en el museo”, *Contraesfera*, 18 de marzo de 2015, disponible en <https://contraesfera.wordpress.com/2015/03/18/el-macba-es-un-museo-muerto/> [último acceso: 23 de agosto de 2023]

Figura 17. Visitante frente a la obra de Luz Broto, *Abrir un agujero permanente* (2015).80

“Luz Broto. Dentro y fuera”, *MACBA*, s.f., <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/luz-broto-dentro-fuera> [último acceso: 24 de agosto de 2023]

Figura 18. Laia Estruch, *Trena* (2023), en el MNAC81

Gianluca Battista, “La artista Laia Estruch instala una escultura sonora compuesta por tres tubos gigantes trenzados en la sala oval del MNAC”, *EL País*, 10 de julio de 2023, <https://elpais.com/espana/catalunya/2023-07-10/la-artista-laia-estruch-instala-una-escultura-sonora-compuesta-por-tres-tubos-gigantes-trenzados-en-la-sala-oval-del-mnac.html> [último acceso: 24 de agosto de 2023]

Figura 19. Figura 19. Lawrence Weiner, A 36" x 36" Removal to the Lathing or Support Wall of Plaster or Wallboard from a Wall (1968).....82

Shunk Kender, cortesía de Harald Szeemann Archive. "Lawrence Weiner. As far as the eye can see, 17 november 2007-10 february 2008, s.f., <https://whitney.org/www/weiner/artist.html> [último acceso: 24 de agosto de 2023]

Anexo II. Entrevista a Patricia Sorroche

Entrevista realizada a Patricia Sorroche en Barcelona el día 14 de julio de 2023, en calidad de co-comisaria de la exposición *Intención poética* junto a Claudia Segura y Elvira Dyangani Ose.

Irene Blanco: ¿Está ya la crítica asumida por las instituciones? ¿pueden los museos ser críticos?

Patricia Sorroche: Hay que diferenciar distintos tipos de crítica. Está, por un lado, la crítica a las instituciones que nace en los años sesenta, que aunque las instituciones han hecho un esfuerzo por entender y asumir, se sigue siendo un poco reacia a la criticalidad hacia los proyectos y los programas. Cuesta asumir la crítica: Sin embargo, sí que es cierto que a la hora de elaborar proyectos se ha tratado de asumir los discursos de la criticalidad, los discursos disidentes, y visibilizarlos desde la práctica artística para que estos discursos no pasen solo fuera de la institución, sino que pasen dentro de la institución. Sin embargo, sí que es verdad que hay algún ejercicio que va más allá, que no solamente apunta este discurso, sino que también se posiciona. Es decir, lo que hicieron los museos de los años noventa y dos mil fue apropiarse de los discursos (sobre migraciones o feminismos) pero no lo incorporan de forma crítica, donde la institución se posiciona, sino desde una voluntad solamente enunciativa; simplemente ir poniendo oraciones, pero sin los conectores que hagan que genere otro discurso. Creo que esta colección [*Intención poética*, en el MACBA] lo que hace es intentar justamente ese ejercicio; no solamente ponemos el enunciado o apuntamos aquello a lo que ha sido sujeta la práctica a nivel de criticalidad, sino entender un paso más allá, y criticarse a sí misma. Creo que esto sobre todo se ve con muchos artistas que lo que han hecho ha sido justamente poner el foco de sus discursos en la propia crítica a la institución, que es algo que nace a finales de los noventa, principios de los dos mil. El hecho de mostrarlo, y no solamente a la institución museo sino a otros tipos de instituciones, va un poco más allá a la hora de criticarse a sí misma, y cómo en ocasiones se pueden romper estas barreras y encontrar otros espacios y otras grietas por donde discurrir.

IB: ¿Crees que el arte de crítica institucional sigue vigente, o ha llegado a un punto muerto? ¿Crees que aun puede tener espacio?

PS: Yo no creo que se haya parado, simplemente el foco se está poniendo ahora mismo en materias que quizá son más urgentes que la crítica institucional. Si que es verdad que las instituciones, y sobre todo los museos que ya parten de una historia muy antigua, son réplicas estatales: ellos replican un modelo de Estado y un modelo político, tanto en su maneras organizativa como en sus discursos y edificios, los cuales también son sintomáticos del momento en el que nacen y viven, el *boom* del los noventa. Por lo tanto, esa crítica a la institución entendida como ese Estado capital ya se está dando fuera. Por lo tanto, la práctica sobre la crítica institucional, hoy en día está bastante vinculada una cosa con la otra: en el momento en el que haces una crítica a los modelos estatales y estatuarios del capitalismo, al mismo tiempo estás criticando a la institución museo, sobre todo estos tipos de museo. Al final, las visiones siempre son muy deterministas, y ahora mismo lo que vemos es que las prácticas están discurriendo en otros canales, como pueden ser el ecofeminismo o la ecología., por lo que se ha dejado de lado la crítica a la institución. Esta sigue latente, siguen habiendo artistas que hacen una crítica a la propia institución, lo que pasa es que no están en un punto de relevancia ahora mismo, no son prácticas que estén especialmente visibilizadas ahora mismo. Justamente la exposición que se acaba de inaugurar en el MNAC es una crítica a la propia institución, tratando cómo podemos discurrir, transitar el museo, sin tratarlo con esa mirada más dirigida. La pieza de Luz Broto, que es una pieza de nueva creación [incluida en *Intención poética*] te está cerrando los espacios y te está obligando a cambiar el sentido de la circulación, no deja de ser una crítica tanto a la arquitectura institucional como a la propia institución, de manera que el visitante siempre es dirigido hacia un lugar concreto. De esta manera, te obliga a hacer otros recorridos, buscar otros espacios alternativos para acceder a aquello que vienes a ver o consumir. Entonces, yo creo que sí que está , pero muchas más sutil y menos visibilizada ahora mismo, y quizás hay esa falsa apariencia de que los artistas no están trabajando en esos sentidos, o no están trabajando como se trabajaba antiguamente, cuando hubo el *boom* de la crítica, como Fraser, etc. Todo esto ha ido derivando hacia otros caminos.

IB: Sobre esta nueva etapa directiva, y la reformulación de la colección permanente, ¿Tenéis algún museo que suponga un modelo a seguir, como referente o ejemplo?

PS: Para esta colección no hemos seguido un modelo ya existente, es un modelo que se ha ido creando bastante orgánicamente pensando mucho en fagotizarnos y devolver las piezas a su propia esencia y que no haya un discurso que las atraviese. Es cierto que no es un ejercicio nuevo, sino que otras instituciones, especialmente centros artísticos o *kunsthallen*, ya hacen esa práctica de intentar que los discursos no estén mediados o dirigidos sino simplemente fagotizados y abran otros caminos donde situar al espectador y al visitante que no sean simplemente el de conducirse a sí mismos bajo un discurso curatorial. En este caso ha sido un poco “vamos a ver qué pasa”, si tiene sentido en sí mismo. Esto también es un ejercicio difícil; siguiendo a Descartes en su deconstrucción del lenguaje, si lo juntas todo, todo tiene un sentido. Cuando haces una exposición y pones unas obras al servicio del discurso, este encaja, pero, ¿qué pasa cuándo coges una palabra de aquí, y otra de allá? Resulta que por sí solas tienen un significado, y si las mezclas, se resignifican unas a las otras. Este era un poco el ejercicio. Creo que la dirección, además, ha entrado con mucho interés en la poesía, las letras, además de todo aquello que siempre ha estado fuera de lo que es el heteropatriarcado blanco dominante, con voluntad de romper los esquemas a través de discursos que quizá no son tan hegemónicos como sobre los que han teorizado los grandes críticos e historiadores del arte. Creo que eso también es bonito, el no partir desde una teoría academicista del museo, si no partir desde la poesía, desde una lectura mucho más poética, más íntima.

IB: Entonces, ¿estáis teniendo más bien inspiraciones de centros de arte o *kunsthallen*, que del museo tradicional?

PS: La problemática principal es que tanto las *kunsthallen* como los centros de arte no tienen una colección propia, entonces, lo que hacen son proyectos donde no existen esos grandes discursos curatoriales en los que las prácticas están al servicio de una idea, sino que simplemente proponen otras ideas, van resituando, en un *rewind* constante, al visitante. La problemática que tenemos aquí es que sí que tienes una colección, una colección muy tradicional que se ha coleccionado siguiendo leyes patrimoniales, líneas discursivas, líneas de investigación que han ido poniendo sobre la mesa distintas colecciones. Eso también lo hace más complejo. Cuando tienes cambios de dirección en periodos tan cortos como hemos tenido, pues cuatro años es un periodo muy corto para elaborar un proyecto museográfico, lo que ha ido pasando es que cada uno ha puesto la mirada en lugares muy dispares. Con esto, te encuentras con una colección que está poco

cohesionada. Tienes una época en la que se han adquirido muchas obras de Oriente Medio y de toda la franja del Mediterráneo, otras que tiraban más hacia toda la parte de Latinoamérica, otras que tiraban más hacia el norte de Europa... Entonces, al final, para mí la problemática es cómo jugar con todas estas piezas sin un discurso curatorial, haciendo que entre ellas se establezcan diálogos que quizá con ese discurso no se establecerían. Para mí, ese ha sido uno de los grandes retos. También lo ha sido conjugar todo aquel arte que es más local, no solamente el arte local actual, si no aquel que parte de una tradición de los sesenta y los setenta que tuvo mucha importancia aquí, cómo visibilizarlo en unos discursos que parten mucho más desde la contemporaneidad. ¿Cómo pones un artista conceptual sin hablar de lo conceptual? Creo que para mí ese es un poco el *challenge* con el que nos hemos encontrado. Los centros que no parten de esa estructura museo no tienen que enfrentarse a él, es mucho más fácil coger un proyecto y poderlo trabajar desde cero. Para mí ese es uno de los grandes retos que hemos tenido. Todas, en realidad: somos cuatro personas muy distintas, de generaciones y formas de entender las colecciones, el museo y el patrimonio de forma muy distinta.

IB: Con respecto a lo que señalabas sobre los periodos de cuatro años de dirección, ¿crees que sería positivo que se alargasen?

PS: Normalmente se suelen alargar un año, automáticamente, y luego el consejo decide si las direcciones siguen o no siguen. Yo creo que es necesario, de hecho, se ha visto que en los grandes museos institucionales las direcciones son muy largas: en la TATE lleva muchos años, el MoMa, Pompidou, Reina Sofía... Son direcciones muy largas que mapean el museo, por lo que siempre tienes una dirección clara de “por dónde está navegando” la institución. En cuatro años es muy difícil establecer nada. Normalmente las direcciones ya entran con un programa heredado a dos años, por lo que tienen muy poco margen a la hora de meter sus líneas programáticas el primero y el segundo año. Por lo tanto, cuando ves la voluntad de las direcciones es el tercer o cuarto año de mandato. Si al cuarto año se va, supone comenzar de nuevo. Por casuísticas diversas, desde que se fue Manolo [Manuel Borja-Villel] hemos tenido tres directores; con Elvira, cuatro.

IB: Precisamente, te quería preguntar sobre el periodo de Borja-Villel en el Reina Sofía, en cuanto se planteó también como un museo muy politizado, y con una perspectiva feminista; no sé si feminista, pero desde luego, había un interés por un punto de vista

politizado. ¿Encuentras diferencias entre el punto de vista planteado Borja-Villel, y el de *Intención poética*?

PS: Creo que son dos modelos completamente distintos. Creo que Manolo es una persona muy entendida en arte politizado, político. El Reina ha jugado muy bien un papel en tanto que agente social. Creo que fue uno de los primeros retos que él se propuso, el cómo abrir el Reina, hacer un museo social y de todas. Sin embargo, lo hizo desde la propia institución, utilizando las propias herramientas que le ofrecía la institución para hacer un museo más poroso, que fue cambiando poco a poco la mirada hacia la propia colección. Esta colección está ordenada cronológicamente, temáticamente, pero lo que hace es poner el foco en algunos episodios de la historia que nunca han sido validados ni visibilizados. Lo que hizo fue romper la hegemonía tradicional que tenía la propia colección, muy basada en lo cronológico y lo hecho en España, muy cerrada, en la que no había opción a poder pensarla más allá de eso. Manolo lo que hace es ordenarla como si fuera un libro por capítulos, por lo que tú vas eligiendo qué capítulo ver, o leer, a qué capítulo aproximarte. En esos capítulos están esos prólogos y epílogos que van apareciendo. Creo que lo interesante del Reina era el hecho de no entender la colección desde una linealidad, desde un discurso hegemónico en la que solo se valida lo que está dentro, quedando fuera lo demás, para ponerlo a formar pequeños archipiélagos, en los que todos juntos te creaban una historia. Yo creo que el proyecto de aquí es totalmente distinto. No se trata de hacer ese discurso, esa ordenación (tampoco tenemos los metros cuadrados que tiene el Reina Sofía), sino de lo que se trata es de recuperar un poco la esencia del arte en sí misma. No despolitizarlo, pero tampoco solamente llevarlo a ese punto de politización, de crítica, de censura, etc., sino de entender que la práctica está ahí, que todo es mucho más vivencial, que es un espacio generar de ideas, emancipador de vida, desde un ser pulsional, como si fuese un ser vivo.

También es cierto que con la dirección, al ser también mujer, racializada, hay una tendencia a hablar de prácticas que giran en torno a lo decolonial, la migración, lo feminista... No creo que haya mucho feminismo ahora mismo en la programación del museo, sino que es más bien arte social con un posicionamiento feminista. Sí que hay un posicionamiento claro desde lo político, no estamos enraizados en “vamos a poner solo artistas, porque es lo que hay que hacer”, no vamos a cumplir una cuota, sino que son discursos que se mueven ahí, en lo que nunca ha estado visibilizado, validado. Creo que

son dos proyectos muy antagónicos. El proyecto de Manolo en el Reina se parece más al que dejó aquí en el MACBA. Se ven en las exposiciones, las ordenaciones de colección que hizo, pues tienen una similitud con su gestión.

IB: ¿Crees que la forma en la que se imponen los organigramas institucionales es una traba a la hora de implementar un modelo más horizontal de museo?

PS: Completamente. Al final, las instituciones nacen en el momento en el que el capitalismo está “arriba del todo”, especialmente este *boom* de museos que nace en el mundo Occidental, y nacen como estructuras de réplica al Estado, y no hay nada más jerarquizado y estructurado que el Estado. Sobre todo, en Estados capitalistas, neoliberales, dirigidos por el heteropatriarcado blanco. Son modelos que se aplicaron directamente a la institución, y que desgraciadamente se siguen manteniendo. Las instituciones públicas no dejan de estar dirigidas por los organismos públicos, que tienen esa estructura de jerarquización. Por lo tanto, se acaba replicando aquí. Se habla mucho de transversalidad, de horizontalidad, pero en realidad, es falso: no existe, porque no hay espacio para que eso sea posible. Es muy difícil que en una estructura que está prefijada, con unos roles establecidos y delimitados, cerrados en cuanto a “tú te dedicas a esto, y punto”, es muy difícil que la horizontalidad se de. Se da en los discursos, pero es muy difícil que se de en la práctica. ¿Dónde pasan estas cosas? Regresamos a lo de antes, al final, acaban sucediendo en centros más pequeños, en espacios o bien autogestionados, o bien privados, o bien espacios que nacen con la voluntad de romper con las jerarquías de los trabajadores culturales. Además, también hay horizontalidad o transversalidad mal entendida. Se pueden hacer mesas de trabajo en las que todas tengamos la misma voz y seamos escuchadas y entendidas, pero, sin embargo, sigue habiendo una precarización salarial. Al final es un poco falso, si entre “tú y yo” hay setenta mil euros de diferencia. Eso hace que sean imposibles las horizontalidades dentro de la institución.

IB: Se convierte en algo incluso “performático”.

PS: Totalmente, creo que nos engañamos a nosotros mismos, a no ser que vengamos con la voluntad clara de romper esos organigramas, pero no la hay. Esto sí que creo que es un monstruo como muy grande, que parte de la gobernanza, y me resulta complicada la lucha contra él. Tienes que saber qué lucha quieres abanderar, qué es lo que quieres transformar, pues todo es muy difícil transformarlo a la vez. De hecho, ya que hacemos estas

comparativas entre MACBA y Reina, el Reina tardó catorce años en poder cambiar solo la colección, y hacerlo un poco más abierto. Porque luego si hablas con ellos te dicen que tampoco es tan abierto y social, pero ha tardado catorce años, porque ha tenido que decidir en qué estaba poniendo el acento, qué cuestiones abordar en ese momento... es imposible llegar aquí y que en dos años decidas que todo va a ser radicalmente distinto. De ahí también la problemática de que solo sean cuatro años, por lo que hay que saber qué quieres transformar y cambiar. Luego, hay otros espacios con los que tendrás que seguir conviviendo, y el de la jerarquización es uno de ellos.

IB: Precisamente, abordabas las diferencias salariales. ¿Cómo crees que se puede abordar la precariedad, las diferencias tan acusadas entre trabajadores contratados por el centro, y subcontratados?

PS: Volvemos un poco a dar vueltas sobre lo mismo; al final, es el capitalismo, y va en cuestión de oferta y demanda. Estas empresas te ofrecen a personas muy cualificadas a precios muy bajos. A pesar de que evidentemente estos puestos que cubren son estructurales, pues no podrías abrir un museo sin nadie vendiendo tickets, o vigilando la sala, la internalización lo que supone es un aumento de gasto público. ¿Esto que quiere decir? Que las instituciones consorciadas deberían de aportar muchísimo más para poder tener asumidos esos puestos desde dentro. Para mí sería lo ideal, porque me parece engañarnos a nosotros mismos, y seguir precarizando un sector que de por sí está precarizado. Tenemos muy pocas aportaciones públicas, hay muy poca ayuda, los museos tienen presupuestos muy, muy pequeños... Hay quien dice, “¡pero si tenéis doce millones!”, pero vale mucho dinero mantener instituciones tan grandes. Entonces claro, ¿cuál es la opción más fácil? Las subcontratas, que pagan muy mal a sus trabajadores. Por otro lado, también es absurdo, porque no es un mundo en el que tengas grandes sueldos, incluso dentro de la institución. Cuando ves ofertas públicas (en algunos casos, no siempre) de MACBA, de Reina, son sueldos que en Europa o América duplican o triplican, con gente muy cualificada, que se exige una cualificación muy elevada. Se le exige titulación académica, se les exigen másters, idiomas, experiencia... Alguien muy tecnificado al que al final le vas a pagar 1700 euros al mes. Es un poco lo mismo: si tú que eres la institución no estás predicando con un código de buenas prácticas a la hora de la contratación laboral con tus empleados, ¿cómo vas a pretender internalizar, o pagar unos horarios dignos a las personas que están haciendo asistencia, servicios para la propia

institución? Creo que esta es una de las cuestiones súper urgentes que están sobre la mesa, la precarización del mundo de las trabajadoras del arte. En general: no pasa solo en el museo, si vas al teatro, la danza, la música, todo el mundo que está institucionalizado parte de una precariedad. Esto es sistémico. Luego está lo de la horizontalidad, ¿cómo vamos a ser horizontales, si desde el que está abajo haciendo trabajo técnico al que está arriba hay decalajes tremendos, de más del doble del salario del de abajo? Así es imposible que nada pueda ser transversal.

IB: Con todo, creo que este reordenamiento de la colección parte de un intento por hacer un trabajo lo más sincero posible.

PS: Yo creo que es super honesta. Lo que no tiene es la pretensión de hegemonizar a nadie, de validar un discurso por encima del otro, sino democratizar y validar absolutamente todos. El que tenga un conocimiento *x*, el que tenga otro... ¿Por qué? Porque al final, si entendemos el arte como un principio generador de vida, que nos atraviesa, que nos toca, no podemos decir que haya unos discursos que valen y otros que no valen, todos tienen que ser válidos. Pero sí, yo creo que es una exposición muy honesta por esto, porque no hay una voluntad de que te vayas pensando en un discurso, sino de que te vayas con la sensación de que algo te está tocando y no sabes el qué, y te quedas ahí, en esa reflexión.

IB: ¿Cómo estáis planteando la rotación de las obras de la colección permanente que se está realizando?

PS: Aquí hay dos principios básicos, el primero, un tema de conservación y prevención que es inevitable. Es decir, las obras en papel y las fotografías no pueden estar más de seis meses expuestas, porque corren el riesgo de sufrir algún daño, de que se pierda la tinta o las sales de plata. Esto nos permite aprovechar estos cambios para visibilizar que la colección no es única, sino que es mutable; que en suma a los discursos y prácticas que se están produciendo, hay otras que existen y que están “ahí abajo”. Es un poco el ejercicio de ir mostrando, poniendo al alcance del visitante, obras que nunca se han visto, que nunca se han relacionado las unas con las otras, que llevan mucho tiempo en los almacenes, obras muy recientes... EL MACBA no es una colección de *masterpieces*, pero sí que tiene algunas, además de una historia muy marcada y concreta. Al final es un poco como cuando estudias historia del arte, que nunca se llega a estudiar arte contemporáneo

y te quedas en 1965. Los artistas que están más emergencia, o en un momento de su carrera que empieza a despuntar, no acababan de encontrar su lugar en estos discursos, al no estar integrados en una historia pasada, sino en una historia presente. Nos interesaba mucho esto, qué pudieran habitar el espacio que llevan tiempo reclamando. Nos parecía interesante ver cómo pueden dialogar de tú a tú con otras piezas que sí que tienen “el peso de la historia”, y el diálogo es mucho más fluido de lo que nosotros pensábamos, no hay una impostura al ponerlas juntas, sino que ellas solas se *hablan* entre sí. La idea es eso, que cada seis meses o un año, la colección vaya mutando, pues las colecciones nunca son únicas, no hay unas piezas que te estén confrontando siempre con algo, sino que hay muchas otras, y que esas otras despiertan otros discursos, otros escenarios, apuntan hacia otros lados, focalizan otros temas. Eso nos pareció interesante, no quedarte con una colección permanente y estática, en donde no tienes esa sensación de que están pasando cosas. Es un poco esta búsqueda de la sensación del movimiento constante, pues historia se mueve todo el tiempo.