



© de la presente edición (junio 2019) Maite Aldaz.
© diseño y maqueta: tierradenadie ediciones, S.L.
Imagen de cubierta:

ISBN: 978-84-938982-xx
Depósito legal: M-xxxx-2019

TIERRADENADIE EDICIONES, S.L.
C/ Jerónimo del Moral, 35
28350 CIEMPOZUELOS (MADRID)
<http://www.tierradenadieediciones.com>
correo electrónico: info@tierradenadieediciones.com

**HANS HAACKE Y LA CRÍTICA A
LA INSTITUCIÓN ARTE**

* * * * *

Maite Aldaz

Para Aure

Presentación

Me propongo recoger en este libro buena parte de las aportaciones que Hans Haacke y otros artistas de la llamada “crítica institucional” han realizado al conocimiento crítico y a la transformación del ámbito del arte contemporáneo con el objetivo de traerlas hasta la actualidad.

La elección del trabajo de Hans Haacke, como guía que articula el contenido del texto, se deriva de la relevancia de las problemáticas con las que este artista ha venido trabajando a lo largo de más de cincuenta años. Su trabajo se entiende aquí en relación con las prácticas críticas que le preceden y, al mismo tiempo, interconectado con aquellas que, por la misma época, actúan desde posiciones reflexivas similares.

La honestidad y la potencia poético-política del trabajo de Hans Haacke están avaladas por una extensa trayectoria profesional, así como por figuras destacadas de la crítica, la historia y la teoría del arte, de la sociología y la filosofía. La reflexividad de su práctica, así como su capacidad para activar una poética que libera la alegría estética secuestrada por el capital, son significativas. E, igualmente lo son las de sus contemporáneos que aquí se recogen. Todas ellas arrojan luz sobre el funcionamiento institucional y sus agentes, ponen de manifiesto su potencial transformador, e invitan a ser continuadas, a ir con y más allá de ellas.

El libro se extiende en ocho capítulos en los que se estudian aspectos específicos de la institución arte, de los últimos cincuenta años, a partir de una selección de trabajos de Hans Haacke, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Louise Lawler, Andrea Fraser, Núria Güell e Hito Steyerl.

El capítulo uno, *Hacia la crítica institucional*, introduce la trayectoria de Hans Haacke en un recorrido contextualiza-

do que comienza en Kassel. Se presenta brevemente la idea de crítica institucional que guía el texto, así como a los y las artistas que, además de Haacke, la practican desde la década de los sesenta y setenta del siglo xx, teniendo en cuenta sus propuestas más logradas, así como las metodologías que comparten.

El segundo capítulo, *La práctica artística como política del arte*, nos sitúa en las concepciones del arte y de la política con las que trabajan estos autores. Presenta los cambios más destacables que introducen en sus trabajos en cuanto a materiales, formatos, espacios de producción y difusión. Y expone cómo, en la práctica, estos cambios transforman los modos de producción, distribución y exhibición, así como la concepción misma del arte y las relaciones sociales en las que se sostiene el campo. El enfoque del capítulo asume que el terreno del arte es también un espacio político.

El capítulo tres, dedicado al museo, recoge los modos en los que éste ha sido analizado por Hans Haacke, Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Andrea Fraser e Hito Steyerl. Incluye el examen de las funciones y marcos de los museos, la atención a su labor de gestores de conciencias, los modos en que construyen el canon del arte moderno o los medios y fines con los que amplían su público. La acción de los museos es revisada también a la luz de los acontecimientos más recientes.

El cuarto capítulo, trata sobre la composición del público del arte, los modos en que éste es interpelado y su potencial como agente transformador. Se presentan aquí una selección de trabajos que invitan al público, desde distintos encuadres, a convertirse en productor de prácticas y relaciones democráticas. Se pone de relieve la diferencia entre la interpelación que provoca el trabajo de Hans Haacke y sus contemporáneos de la crítica institucional y la que propician los espacios expositivos guiados por las ideologías más conservadoras.

El arte de los negocios, capítulo cinco, presenta un conjunto de trabajos de Hans Haacke en los que se problematiza

la figura del coleccionista empresario influyente, así como la creciente llegada de los grandes capitales corporativos al terreno del arte.

En el capítulo seis, se tiene en cuenta la participación del arte en la construcción del espacio público burgués, colonial y, más recientemente, corporativo. Descubre la exclusión, en términos políticos, económicos e ideológicos, del común que lleva asociada esa construcción. Y el conjunto del proceso lo ilustra una selección de trabajos de Hans Haacke, Michael Asher y Andrea Fraser.

El ejercicio reflexivo sobre la memoria histórica ha sido constante en el trabajo de Hans Haacke y así se recoge en el capítulo siete. Se presentan tres intervenciones suyas que propician la reflexión sobre los usos del arte y del espacio público, poniendo en el centro el pasado nacionalsocialista de su país de origen.

El octavo y último capítulo, *Más allá de la crítica institucional*, sitúa a la crítica institucional al lado de la tradición crítica con la que entronca en el arte del siglo xx, para introducir los planteamientos que están en liza desde el comienzo: la concepción esencialista, o no, de la autonomía del arte, la autonomía o la superación del arte en la vida, la relación de la crítica institucional con el arte político, la transformación democrática del aparato del arte o los límites de la crítica institucional. Se incluyen algunas perspectivas que arrojan luz sobre los cambios que se han ido produciendo en el terreno del arte en los últimos cincuenta años con el fin de que sean útiles para entender y actuar en el presente. Y se cierra esbozando sendas por las que dar continuidad al esfuerzo por democratizar el terreno social del arte hoy.

Agradecimientos:

Quiero tener aquí unas palabras de agradecimiento hacia Armando Montesinos, director de la tesis doctoral de la que arranca este libro, por la relación de libertad y confianza con

la que se desarrolló todo el proceso. Agradecer también a María Ruido, Julián Díaz Sánchez, Domingo Campillo, Borja Morgado, Aurora Alcaide, Helena Cabello y Ana Carceller, Ana Navarrete, Carmen Navarrete y Vicente Aliaga, a María Íñigo Clavo y Aida Sánchez de Serdio sus invitaciones a realizar charlas y talleres con estudiantes universitarios y de Máster, a publicar en revistas de investigación y a crear materiales didácticos. A los y las estudiantes de la Universitat de Barcelona, Universidad de Murcia y de la Universidad de Castilla-La Mancha, por su interés. Todo ello ha redundado en el crecimiento de la propia investigación. Al colectivo editorial de Tierradenadie ediciones, su apoyo. Por último, pero no por ello menos importante, quiero agradecer a Aurelio Sainz Pezonaga su generosidad y cuidados, así como la riqueza de su pensamiento, de la que también se nutre este trabajo.

1. Hacia la crítica institucional

Quien hoy día quiera luchar contra la mentira y la ignorancia y escribir la verdad, tiene que superar a menos cinco obstáculos. Debe tener el valor de escribir la verdad, a pesar de que en todos sitios se reprima; la perspicacia de reconocerla, a pesar de que en todos sitios se encubra; el arte de hacerla útil como un arma; el buen criterio para elegir aquellos en cuyas manos se haga efectiva; la astucia de propagarla entre ellos. Estos escollos son considerables para aquellos que escriben bajo el régimen fascista, pero también existen para aquellos que fueron perseguidos o huyeron, e incluso para aquellos que escriben en países de la libertad burguesa.

Bertolt Brecht. "Cinco obstáculos para decir la verdad", en *Manifiestos por la revolución*. Editorial Debate.

La formación de Hans Haacke, nacido en Colonia el 12 de agosto de 1936,¹ discurrió en la *Staatliche Werkakademie*, en Kassel entre 1956 y 1960. Haacke acudió a la Academia atraído tanto por la primera edición de la *Documenta*, como por la incorporación a la escuela de Fritz Winter, uno de los pintores abstractos alemanes más reconocidos en el momento. Haacke asegura que durante esos años no oyó siquiera hablar, ni leyó algo referido a Marcel Duchamp, John Hearfield o a las vanguardias históricas,² lo que no deja de ser

1. La familia tuvo que trasladarse de Colonia a una pequeña ciudad rural en el distrito sur de Bad Godesberg. El padre de Haacke, afiliado al partido socialdemócrata, se negó a unirse a los nazis lo que le costó su puesto de trabajo y forzó el cambio de lugar de residencia familiar. Véase: Hadba Groom, V. "Hans Haacke Artist Overview and Analysis", en *TheArtStory.org* [en línea], [última fecha de consulta: 6 de abril de 2019]. Disponible en: <https://www.theartstory.org/artist-haacke-hans.htm>

2. Buchloh, B. H.D. "La urdimbre del mito y la ilustración", en *Hans*

llamativo ya que algunos de sus profesores habían estado vinculados a la Bauhaus. La Academia Estatal de Arte del lado occidental alemán se orientaba, más bien, hacia los parámetros prescritos por el modelo americano.

Años 50

Cuando la *Documenta* se puso en marcha en 1955, Kassel era una pequeña ciudad, situada a treinta kilómetros del Telón de acero que, como muchas otras en Alemania, había quedado prácticamente en ruinas tras la II Guerra Mundial. Esta situación geográfica hizo de Kassel un lugar idóneo para poner en marcha la reconocida muestra internacional de arte, con potencial para reconstruir su tejido urbano y reformular su economía, que se celebra cada cuatro o cinco años y durante 100 días desde entonces. La *Documenta* arrancó en 1954 con una función ideológica muy clara en términos de divulgación y puesta en valor de una determinada concepción del arte.³ Bajo la premisa de mostrar obras que se habían producido y expuesto en Alemania antes de que los nazis las tacharan de degeneradas, junto con otras producidas en el resto de Europa,⁴ más tarde en los EE.UU.

Haacke "Obra Social", Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995, p.286.

3. El historiador Werner Haftmann, autor de *Pintura en el Siglo xx* publicado en Munich en 1954 y "responsable ideológico" de la *Documenta*, formaba parte del equipo de Arnold Bode. El libro de Haftmann era, en parte, una réplica al planteamiento de la historia del arte que defendió el austriaco, y colaborador nazi, Hans Sedlmayr, que fue profesor de arte en la universidad de Munich tras la Segunda Guerra Mundial. Haftmann incluyó en su libro obras de la Escuela de París y de la pintura expresionista abstracta. Y omitió cualquier referencia al Dadá, al surrealismo francés, a los constructivistas rusos, a la Nueva Objetividad o a John Heartfield. Y lo mismo ocurrió en la *Documenta*. El hecho de que Werner Haftmann fuese considerado como una de las mentes más abiertas de la época, da muestras del clima de rechazo hacia cualquier obra de vanguardia con inclinaciones políticas. Véase: Haacke, H. "Lessons Learned" (2009), en Alberro, A. (ed.). *Working Conditions. The Writings of Hans Haacke*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2016, p. 224.

4. *Ibid.*, pp. 222-223.

y finalmente a nivel mundial, comenzó construyendo para sí y para el mundo una imagen de libertad asociada al arte del *Occidente Libre* frente a la dictadura artística del comunismo soviético.⁵ En la *Documenta* no se expuso ningún trabajo de Otto Dix, George Grosz, ni John Heartfield, tampoco de Marcel Duchamp o de los constructivistas rusos. Podría decirse, como señala Alexander Alberro, que, entre otras cosas, fue una herramienta diseñada para contrarrestar la influencia del comunismo en Europa.⁶

En el terreno económico, la *Documenta* tenía la función de revitalizar la ciudad. Kassel había sido un importante centro de la industria de guerra de Hitler. Sirvió de núcleo administrativo de los nazis en su intento de implementar y exportar su ingeniería social. Fue sede del distrito militar IX y de un pequeño campo de concentración dependiente del de Dachau en el que se fabricaban armas y vehículos para la Henschel, que años más adelante continuó bajo la marca Mercedes-Benz. La *Documenta*⁷ suponía una oportunidad para reconstruir el tejido social y la infraestructura urbana de la ciudad, e igualmente para orientar su economía hacia el turismo.⁸

La lógica de este tipo de inversiones es similar a la que se aplica en las Exposiciones Universales, en los mun-

5. Grasskamp, W. "Kassel, Nueva York, Colonia, Venecia", en *"Obra Social"* Hans Haacke, *op. cit.*, p. 282.

6. Alberro, A. "Introduction. Hans Haacke and the Rules of the Game", en Alberro, A. (ed.). *Working Conditions. The Writings of Hans Haacke*, Cambridge, Mass.: The MIT Press. 2016, p. X.

7. Previamente a la *Documenta*, la feria bianual de horticultura conocida como *Bundesgartenschau*, que había sido ideada por el arquitecto de paisaje Hermann Mattern, tuvo la función, en su edición en Kassel, de transformar la ruina a la que había quedado reducida el Orangerie y su parque en un espacio para el ocio. Arnold Bode junto con Mattern desarrollaron la idea de añadir un ambicioso componente artístico a la feria. Dada la situación de Kassel tras la guerra, el Gobierno Federal aportó los fondos necesarios. Véase: Haacke, H. "Lessons Learned" (2009), en Alberro, A. (ed.), *Working Conditions, op. cit.*, p. 221.

8. *Ibid.*

diales de fútbol o en la celebración de Juegos Olímpicos. Lo que se busca es atraer visitantes de todo el mundo, planificar un desarrollo urbano a gran escala y construir novedosas infraestructuras. La combinación e implementación de elementos materiales e ideológicos está pensada en estas ocasiones para impulsar una determinada imagen de la ciudad, o de un país, con la expectativa de cosechar recompensas económicas y políticas⁹.

Hans Haacke colaboró en la *Documenta 2* (1959), bien conocida por su puesta en valor de la abstracción pictórica internacional.¹⁰ Junto con otros de sus compañeros estudiantes, ayudó en el montaje de las obras, vigilando las salas y, a pesar de su escasa formación en ese momento, haciendo visitas guiadas.¹¹ Allí, Haacke, dice haber perdido la inocencia del estudiante encandilado con el arte al tomar contacto con la construcción de la recepción y puesta en valor de las obras y de los artistas. Y, muy concretamente, al conocer los factores que intervienen y conectan la exposición con el mercado del arte: qué obras se exponen al público y cuáles no, cómo y dónde se presentan, la atención que les dedica la prensa, la agudeza comercial de vendedores y publicistas, sin olvidar los discursos históricos y críticos que las acompañan.¹²

De las lecciones que aprendió en la *Documenta II*,¹³ Haacke extrajo dos conclusiones fundamentales que aplica-

9. *Ibid.* p. 222.

10. *Ibid.* Según explica Haacke, la CIA patrocinó la exposición de pintura expresionista abstracta en la *Documenta 2*. "Irónicamente [dice] al tiempo que tenía que hacer frente a las acusaciones de McCarthy contra estas obras, el Museum of Modern Art's International Council las envió a Europa para que sirvieran como arma en la Guerra Fría. En la lucha por los corazones y mentes de los intelectuales del continente, Kassel debía servir de faro del "mundo libre".

11. *Ibid.*, p. 223.

12. *Ibid.*, p. 225.

13. Haacke tomó varias fotografías en la *Documenta II* que han sido objeto de análisis por el crítico e historiador Walter Grasskamp en su texto "Kassel, Nueva York, Colonia, Venecia", en "*Obra Social*". *Hans Haacke, op.cit.*, pp. 282-286.

ría en su trabajo. La primera fue que, como artista, debía tener en cuenta el funcionamiento de las exposiciones, no podía dejar de lado cuestiones como el estatus de mercancía que se asociaba a las obras o la construcción, por parte de los coleccionistas, de la figura del artista célebre; pero no debía limitarse a esos aspectos, puesto que solo ofrecían un conocimiento parcial del terreno del arte. La segunda, que sus ingresos jamás debían depender de la venta de sus obras.¹⁴

Casi diez años después, al hablar retrospectivamente de su trabajo,¹⁵ Haacke afirma el interés, la “necesidad interna” que lo ha guiado hasta ese momento: la concepción de que el mundo, las cosas y las relaciones sociales no son estables, sino que, por el contrario, están sujetas a continuos cambios. Recuerda que, en los años 58 y 59, siendo aún estudiante, abordaba la idea de movimiento bajo la influencia de la pintura abstracta expresionista y tachista. Y que poco después, en pinturas como *Ce n'est pas la voie lactée* (1960), utilizaba agrupaciones de puntos para producir sensación de vibración, percepción visual de movimiento, en el ojo del espectador. Entre el 61 y el 62, en lugar de pintura, comenzó a utilizar aluminio, acero o plástico, materiales que reflejaban tanto el entorno en el que se presentaban como a las propias obras en función de la iluminación y de la posición del espectador. Estos objetos fueron ganando en volumen hasta convertirse en esculturas. Sin embargo, no llegaban a producir movimiento, simplemente lo reflejaban.

El paso lógico, consecuente, dice Haacke, fue reemplazar el material sólido, transparente y reflectante, por otro que mantuviera esas mismas características siendo líquido. Introdujo agua. Y el público, al manipular los objetos, provocaba el movimiento real del fluido. Se cerró así el trayecto que había comenzado en sus últimos años de formación.

14. Haacke, H. “Lessons Learned” (2009), en Alberro, A. (ed.). *Working Conditions*, op. cit., p. 225.

15. Haacke, H. “Untitled Talk at Annual Meeting of Intersocietal Color Council, New York, April 1968”, en Alberro, A. *Working Conditions*, op. cit., pp. 14-24.

“Por fin habían quedado atrás las ilusiones y simulaciones de movimiento creadas artificialmente. Ahora ya no era “como si”, era simplemente “eso” en sí mismo, algo que sucedía, que ocurría en el tiempo. Ya no se engañaba al espectador. Esto era real, no se refería a otra cosa que a lo que de hecho era”.¹⁶ Haacke se reconoce aquí como parte una tradición que entronca con el Grupo Zero de Düsseldorf, los Nuevos Realistas franceses y el GRAV (Groupe de Recherche d’Art Visuel). Con ellos comparte, entre otras cosas, la producción de trabajos que requieren de la participación del público. Y, en este sentido, comparten igualmente una concepción del arte que se aleja de, y debilita, el misticismo que habitualmente lo acompaña. El público es quien proporciona energía al trabajo y su relación con él no se restringe a la mirada, se amplía al tacto, al oído, al sentido del ritmo.¹⁷ El hecho de que el público manipule los objetos apunta Haacke, tiene un efecto similar a cuando la escultura pierde el pedestal. Al hacerlo se elimina la distancia mística que los separaba.

Haacke continúa experimentando con líquidos, con el aire, con los cambios de estado del agua en determinados medioambientes. Y en sus obras, la idea de movimiento, ahora ya real y manifiesto va dejando paso de manera más evidente a la de interdependencia. Lo que se muestra, lo que vemos, como espectadores de estas obras, al margen de si se requiere o no nuestra participación, es el resultado parcial producido por un conjunto de elementos que se integran en un determinado medio ambiental y se afectan mutuamente.

Jack Burnham, en su libro *Más allá de la escultura moderna: Los efectos de la ciencia y la tecnología en el arte de este siglo*, (1968), partiendo de la premisa de que el término “escultura” ya no daba cuenta de este tipo de propuestas emergentes en la época, propuso la idea de “sistema” para referir esos “trabajos que actúan de manera interdependiente, que son procesos físicos, que se adaptan a cambios ambientales, que

16. *Ibid.*, p. 19.

17. *Ibid.*, p. 21.

influyen en su entorno, que reciclan y transfieren energía, materia e información".¹⁸

Los sistemas funcionan según las leyes físicas y naturales. La manera en que se estructuran sus componentes en unas determinadas condiciones medioambientales está directamente ligada a su actividad. Prescinden de consideraciones de tipo visual, material, compositivo, cromático, formal, de texturas y de espacios. Las innovaciones estilísticas les son del todo ajenas.¹⁹ Los sistemas físicos y biológicos "no necesitan del conocimiento, la experiencia acumulada, de los mecanismos de la psicología de la percepción, de las emociones o cualquier otra acción del público... El rol del espectador se reduce al de testigo presencial. Un sistema no se imagina, está objetivamente presente, es real".²⁰

Los sistemas físicos y biológicos confrontan al espectador, literalmente, con su funcionamiento. Se muestran como conjunto de relaciones que se afectan entre sí, aún al margen del pensamiento, imaginación y acción de quien las observa. Ahora bien, al insertarse en un contexto artístico son investidos culturalmente. Y esta situación dialéctica que provoca el sistema al ser presentado en un contexto cultural, confronta al espectador con su posición y práctica habituales en tales espacios. Hace que repare en el entorno expositivo como lugar que carga de sentidos al objeto que ahí se presenta. E igualmente le hace percatarse, y por tanto tomar distancia, de sus propias y sesgadas proyecciones culturales sobre dichos objetos.²¹ Esta situación puede darse solo cuando el sistema se presenta tal cual es, y no a través de documentación ya sea fotográfica, textual, mediante esquemas, etc.²² Pero,

18. *Ibid.*, p. 24.

19. Haacke, H. "Provisional Remarks" (1971), en Alberro, A. (ed.), *Working Conditions. The Writings of Hans Haacke, op. cit.*, p. 48.

20. Haacke, H. "Untitled Talk at Annual Meeting of Intersocietal Color Council, New York, April 1968", en Alberro, A. (ed.). *Working Conditions, op. cit.*, p. 24-25.

21. Haacke, H. "Provisional Remarks" (1971), en Alberro, A. (ed.), *Working Conditions, op. cit.*, pp. 48-49.

22. *Ibid.*, p. 50.

además, el hecho de confrontar al público en el espacio del arte con situaciones que se encuentra en su día a día, puede provocar que perciba y atienda de manera muy distinta su propia cotidianidad y manera de proceder. La experiencia estética que provocan estas obras convenientemente presentadas en un espacio cultural reverbera en nuestra experiencia cotidiana. Tal experiencia enriquece nuestra percepción del mundo y al mismo tiempo nos hace reparar en situaciones comunes, en aspectos físicos y biológicos que están ligados a nuestras condiciones vitales.

Condensation Cube (1963-65) es uno de sus sistemas físicos más divulgados. Consiste en una caja de metacrilato, cerrada, que contiene una pequeña cantidad de agua destilada. Cuando, debido a cambios de temperatura o intensidad de la luz, o a las corrientes de aire, el interior de la caja alcanza una temperatura mayor que la del exterior, el agua se va condensando, va formando gotas y regueros, alterando su estado y su aspecto. Haacke llama la atención acerca de las sutiles interpretaciones a las que puede conducir la percepción de que un espacio sellado, en apariencia aislado, esté sujeto a cambios complejos que son fruto de relaciones interdependientes.

Cambios de estado del agua, *Ice Stick*, (1966), hierba que crece en la tierra amontonada, *Grass Grows* (1967-69), pollitos saliendo del cascarón, *Chickens Hatching* (1969), dan ejemplo de estas prácticas. Y junto a otras, como *Monument of Beach Pollution* (1970) realizada en Carboneras (Almería), son precursoras de un arte entendido en términos ecológicos y procesuales.²³

Tras haber estado un tiempo en París, Haacke se trasladó, entre 1961 y 1962, a Filadelfia para estudiar con una beca Fulbright en la Tyler School de la Universidad de Temple. Un año después, marchó a Nueva York, donde llegó a establecerse como artista y comenzó a ganarse la vida como

23. Véase: Trilnick, C. "Hans Haacke", en *Proyecto IDIS*, Universidad de Buenos Aires, 15 de julio 1965, [en línea], [última fecha de consulta: 6 de abril de 2019]. Disponible en: <http://proyectoidis.org/hans-haacke/>.

docente en la Cooper Union; allí atendió sus clases a lo largo de 35 años. Desde 1967 hasta 2002.

Años 60

Nos molestó hasta el enfado el humanismo pesimista que ocupó la literatura y las bellas artes en los años cincuenta, cuando la miseria era una convención que estaba de moda.

Despreciamos el esteticismo melancólico diluido en sangre de los artistas supervivientes de la generación intermedia. Reconocimos los auténticos intérpretes de los años cuarenta: Wols, Hartung, Fautrier, Michaux, Pollock y De Kooning, pero no vimos ninguna necesidad de asumir su posición. Nos opusimos a ellos tan pronto como su experiencia existencial y su expresión de la misma se convirtieron en una oportunidad espiritual manejable.

Hans Haacke. "Untitled Statement", en *Working Conditions*. The MIT Press, años 60.

La época del arte conceptual –que fue también la del movimiento por los derechos civiles, la guerra de Vietnam, el movimiento de liberación de la mujer y la contracultura– fue realmente contestataria, y las implicaciones democráticas que tiene esta frase resultan perfectamente adecuadas...

Lucy Lippard. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Editorial Akal.

En julio de 1967 Haacke realiza la pieza *White Balloons*, que consiste en la suelta de un grupo de globos blancos enlazados entre sí en el *Central Park* de Nueva York, espacio habitual de manifestaciones y proclamas reivindicativas. Más adelante, en el contexto del *Art and Technology Program* (1967-1979) del LACMA (Los Angeles County Museum) presentó la propuesta *Environment Transplant* (1969) que consistía en la proyección en tiempo real, dentro del museo, del vídeo y audio registrado por la cámara ubicada en un vehículo que recorría las calles de la ciudad. El objetivo: hacer que el museo dejara de ser un lugar sagrado, separado de las contingencias de la vida. Su propuesta fue rechazada.

Haacke comenzó a trabajar en sus “sistemas sociales en tiempo real” movido por los acontecimientos de la época.²⁴ En los años 60, la emergencia de los movimientos sociales con reivindicaciones específicas marcaba la desaparición del sujeto revolucionario, vinculado a la tradición soviética, como ente unitario de todas las luchas sociales. El exponente más señalado en Europa fue el mayo francés. En los Estados Unidos, la defensa de los derechos civiles y la fuerte oposición a las intervenciones militares en Vietnam, iban cobrando creciente visibilidad. Estos movimientos sociales contestatarios tuvieron un desarrollo propio en el terreno del arte.

La AWC (Art Workers’ Coalition), fundada en enero 1969, logró plantear una serie de reivindicaciones orientadas, principalmente, a señalar y defender los derechos de los artistas. Denunció la relación entre coleccionismo y financiación de conflictos armados. Y creó un contrato²⁵ para artistas, que les permitía reservarse el derecho de veto de exposición pública de sus obras una vez vendidas, así como asegurarse un 15% del beneficio obtenido por el coleccionis-

24. Sin duda, escribe Haacke, en la necesidad de abordar el terreno social y político influyó el despertar general que siguió a los años de total apatía política tras la Segunda Guerra Mundial. Véase: Haacke, H. “Provisional Remarks” (1971), *op. cit.*, p. 51.

25. El Artist’s Reserved Rights Transfer and Sale Agreement, es también conocido como contrato *Projansky*, en referencia al abogado Robert Projansky, quien lo elaboró junto con Seth Siegelau. El contrato ha venido siendo utilizado por Haacke, entre otros muchos artistas, hasta el presente. Para una muestra del contrato véase: Siegelau, S. *Artist Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*, [en línea], [última fecha de consulta: 6 de abril de 2019]. Disponible en: <http://www.primaryinformation.org/the-artists-reserved-rights-transfer-and-sale-agreement-1971/>.

Conviene llamar aquí la atención sobre el “Contrato Común” que formuló el artista Octavi Comeron en 2012 en tanto que se orienta significativamente a pensar una economía del arte basada en los derechos del trabajo y no de la explotación de los derechos de propiedad. Para una muestra del contrato véase: *soymenos* [en línea], [última fecha de consulta: 6 de abril de 2019]. Disponible en: https://soymenos.files.wordpress.com/2015/01/contrato_comun.jpg.

ta en caso de reventa. También se propuso la creación de un fondo económico de apoyo para artistas.

La AWC exigía, entre otras cosas, que las juntas directivas de los museos estuviesen compuestas por trabajadores, patronos y artistas en igual proporción, que la entrada a los museos fuese gratuita para el público, que hubiese una descentralización museística y una consiguiente apertura de espacios de producción y centros culturales, dar cabida en los museos a artistas portorriqueños, negros y de otras comunidades, una representación igualitaria de mujeres y hombres artistas, así como favorecer la muestra de trabajos que no encajasen en galerías comerciales.

Las intenciones de la AWC, como se ve, no apuntan ni mucho menos a la disolución de los museos u otras instituciones culturales, sino que reivindican su existencia en unos términos que no resulten discriminatorios y que al mismo tiempo permitan a los artistas asegurar un cierto control sobre sus producciones. No pretenden dinamitar las instituciones, sino hacerlas más democráticas, más útiles para las bases que las sostienen, más políticamente responsables, en última instancia. No es tanto una ética como una política del arte lo que desde la AWC se propone.

En la asamblea abierta que se celebró en abril de 1969, Jean Toche defendió una orientación radicalmente democrática de la AWC. Su estructura debería adoptar la forma de una comuna, sin líderes ni jerarquías y respetando todas las ideas, por minoritarias que fueran. En la presentación de la asamblea, Gregory Battcock hacía hincapié en el hecho de que los Consejos de Administración de los museos están compuestos por las mismas personas que controlan los principales medios de comunicación: la CBS, NBC, el New York Times o la Agencia de Prensa, y que dirigen las principales empresas del país: Ford, General Motors o Alcoa, así como las grandes fundaciones multibilionarias. Battcock alertaba de las consecuencias que estaban teniendo semejantes filia- ciones en ese momento: “¿Somos conscientes de que estos

directivos amantes del arte y culturalmente comprometidos son quienes están apoyando la guerra en Vietnam?"²⁶ Y animaba a las personas allí reunidas en asamblea democrática a conocer las estructuras, motivaciones, comportamientos e implicaciones que sustentan al arte contemporáneo. Su propuesta de aportar conocimiento sobre el funcionamiento del campo del arte incluía llevar a declarar ante un tribunal democrático al entonces director del MoMA, Bates Lowry.

En los planteamientos de la AWC se expresan con claridad tanto la necesidad por parte de los artistas y agentes del arte de conocer su ámbito de trabajo, como el incipiente interés en transformarlo. Estos dos aspectos son clave a la hora de tener en cuenta las aportaciones de Hans Haacke, y de sus contemporáneos, a la crítica institucional.

En la época también se formaron grupos como el Ad Hoc Women Artist Committee fundado en 1970 con miembros pertenecientes a la Art Workers' Coalition (AWC), Women Artist in Revolution (WAR) y Women Students and Artists for Black Art Liberation (WSABAL). Su propósito: llamar la atención sobre la bajísima representación de mujeres artistas en la exposición anual de pintura y escultura del Whitney Museum, precursora de lo que hoy es su Bienal. En los meses que precedieron a la exposición anual de 1970, el grupo puso en marcha varias intervenciones para articular protestas y reivindicaciones concretas. Pedían una representación igualitaria de artistas hombres y mujeres, no solo blancas, en la exposición. Coincidiendo con la inauguración de la exposición anual de escultura, imprimieron entradas falsas y emitieron un comunicado de prensa, igualmente falso, en el que se anunciaba que la mitad de los artistas que participaban en la exposición eran mujeres y que un porcentaje de ellas eran negras, asiáticas o portorriqueñas. Forzaron así al director del museo a emitir otro comunicado diciendo lo contrario. También se proyectaron imágenes de mujeres en

26. Alberro, A. Y Stimson, B. (eds.), *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2011, p. 15.

los muros exteriores del museo, al tiempo que se ocupaba físicamente el edificio. Las acciones del grupo dieron resultado. La participación de mujeres artistas representadas en el museo pasó del 4,5% inicial al 22% en tan solo un año.²⁷

Fue también en el 69 cuando el Guerrilla Art Action Group (GAAG) pidió la dimisión de los Rockefeller de la junta directiva del MoMA. Sus argumentos se sustentaban en la denuncia de las prácticas empresariales de la familia. Concretamente en su implicación en la fabricación del napalm y en el apoyo a las investigaciones en armas químicas destinadas a la guerra de Vietnam, de las que se beneficiaban a nivel empresarial.²⁸

En 1969 Gyorgy Kepes invitó a Hans Haacke a participar en la Bienal de Sao Paulo en representación de los EEUU. El artista declinó la oferta tras considerar los efectos que podrían derivarse de semejante representación. En una atenta carta dirigida al organizador de la bienal, Haacke explicaba sus motivos:

...el gobierno estadounidense está combatiendo en una guerra inmoral en Vietnam y apoyando sin reservas regímenes fascistas en Brasil y en otros lugares del mundo. En este momento cualquier exposición hecha bajo los auspicios del gobierno de los EEUU está promoviendo su imagen y sus políticas. [...] Con una tolerancia represiva, se están desviando las energías de los artistas de manera que sirvan a las mismas políticas que los artistas legítimamente desprecian. Si no quieren ser cómplices involuntarios la única elección que tienen es

27. Véase: Ad Hoc Committee of Women Artists, [en línea], [última fecha de consulta: 6 de abril de 2019]. Disponible en: <https://www.revoly.com/page/Ad-Hoc-Committee-of-Women-Artists>. Lucy Lippard también recoge una referencia a este grupo, en el que ella misma participó, en su *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, Tres Cantos: Akal. 2004, p. 14.

28. GAAC. "A Call for the Immediate Resignation of All of the Rockefellers from the Board of Trustees of the Museum of Modern Art (1969), en Alberro, A. Y Stimson, B. (eds.), *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, op. cit., p. 86.

rechazar la muestra de su trabajo en una representación nacional en el extranjero.²⁹

Conocer, y hacer pública, la composición y localización del público del arte es una de las primeras iniciativas de Haacke. Las encuestas *Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile Part 1 and Part 2* (1969), dan cuenta de ello. Posteriores sondeos se abrieron a cuestiones de opinión. Ejemplos son las *John Weber Visitors' Profile Part 1*, (1972) y *Part 2*, (1973) así como la realizada, en inglés, alemán y francés, en la *Documenta 5*, (1972).

La *MoMA Poll* (1970), que formaba parte de la muestra *Information*³⁰ en el célebre Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), es probablemente la más divulgada de todas ellas. Y lo es en buena medida por la interpelación directa con la que se dirigía al público, pero también y principalmente debido a la pregunta de carácter explícitamente político enunciada en el preciso lugar: en el museo levantado por los Rockefeller, y en el preciso momento: la invasión estadounidense en Camboya y la represión a la protesta pacifista en la Kent State University que se saldó con varios estudiantes muertos a manos de la Guardia Nacional de Ohio. Nelson Rockefeller se presentaba en ese momento para su reelección como Gobernador al Estado de Nueva York.

Haacke se refiere a esta encuesta como un ejemplo modesto de trabajo producido para una situación sociopolítica dada.

29. Haacke, H. "Statement on refusing to participate in Sao Paulo Biennial, 1969", en Alberro, A. (ed.), *Working Conditions. The Writings of Hans Haacke, op. cit.*, p. 29.

30. Kynaston Mc Shine fue el comisario de *Information* (2 de julio - 20 septiembre, 1990). Según escribe Lucy Lippard, esta muestra nació del interés por los sistemas y la teoría de la información en su relación con el arte. Y dado el clima político que se desató a escasos meses de la inauguración, con la represión de la manifestación en la Kent State y la situación con Camboya, "se convirtió en una exposición sobre-el-estado-del-arte diferente a todo lo que hasta el momento había intentado esa prudente y normalmente poco aventurera institución.", (en referencia al MoMA). Lippard, L. *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico, op. cit.*, p. 24.

Prácticamente todos los hombres en edad de reclutamiento estaban en contra de la guerra. Muchos escaparon a Canadá, o intentaron conseguir un aplazamiento yendo a la universidad. (Yo tenía unos cuantos de estos estudiantes en la Cooper Union en Nueva York). Muchos de los artistas que participaban en *Information* estaban próximos a la AWC y al grupo Art Strike [...] Hubo enfrentamientos de alta intensidad en el MoMA y en el Met. Y también intentos de formar un sindicato entre los trabajadores del MoMA. El punto más álgido fue la huelga contra la administración del museo que tuvo lugar al año siguiente.³¹

Haacke reveló al museo, la noche anterior a la inauguración, la pregunta de su encuesta: “¿El hecho de que el gobernador Rockefeller no haya denunciado la política del presidente Nixon en Indochina puede ser un motivo para que no le votes en noviembre?”. Al día siguiente un emisario de David Rockefeller exigió que se retirase la encuesta de Haacke. John Hightower, recientemente elegido director del museo hizo caso omiso. Hightower fue despedido a comienzos del año siguiente. En sus memorias, David Rockefeller se refiere al despido de Hightower argumentando que el director “estaba autorizado a expresar sus opiniones, pero no tenía derecho a convertir el museo en un foro de activismo pacifista y de liberación sexual...”.³²

Haacke continúa realizando encuestas en las que combina preguntas sobre el estatus social de quienes participan, con otras de opinión sobre temas de actualidad incluido el terreno del arte. El formato encuesta es una herramienta que le permite hacer una aproximación directa al público y al mismo tiempo provocar una reflexión en la que se cruzan la extracción social de cada participante con lo que le afecta en términos económicos, políticos y sociales, de manera que le invite a posicionarse.

31. Haacke, H. “Lessons Learned” (2009), en Alberro, A. *Working Conditions*, op. cit., p. 226.

32. Rockefeller, D. *Memoirs*, New York: Random House, 2002, pp. 452-453. Citado por Haacke, H. “Lessons Learned” (2009), op. cit., p. 227.

Edward Fry, en calidad de comisario del Guggenheim de Nueva York, invitó a Hans Haacke a hacer una muestra retrospectiva de su trabajo en 1971. La propuesta de Haacke incluía algunos de sus sistemas físicos y biológicos en tiempo real, así como tres sistemas sociales. Dos de ellos específicamente elaborados para la ocasión. En estos últimos, Haacke abordaba las operaciones especulativas y contrarias al bien común de las propiedades inmobiliarias de los grupos Shapolsky y DiLorenzo en los barrios próximos al museo entre 1950 y 1970. Y lo hacía desde un planteamiento impersonal, meramente informativo. La cancelación de la muestra por parte del director del museo Thomas Messer a seis semanas de la inauguración fue sonada en el mundo del arte. Y, en consecuencia, lo fueron las muestras de solidaridad y denuncia. Verdad es que Messer ofreció a Haacke la posibilidad de exponer su trabajo siempre que retirara los sistemas sociales con bienes inmuebles. Y no es menos cierto que esta muestra, a sus 35 años, habría supuesto su consagración en el mundo del arte.

Haacke hizo pública la censura utilizando todos los medios a su alcance y la integró en los sistemas sociales censurados. Como él mismo escribe, “la incorporación de cualquier elemento nuevo en un sistema social dado tiene sus consecuencias, por pequeñas que puedan ser”. En cualquier caso, no fue hasta 1986, quince años después, cuando los dos sistemas sociales censurados se expusieron debidamente actualizados en Nueva York; fue en *The New Museum of Contemporary Art*, entonces bajo la dirección de Marcia Tucker.³³

33. Es destacable el catálogo editado por Brian Wallis al hilo de la muestra individual, bajo el título: *Hans Haacke: Unfinished Business*, New York, Cambridge, Mass.: The New Museum of Contemporary Art, The MIT Press, 1986. Cuenta con ensayos de Leo Steinberg, Rosalyn Deutsche, Brian Wallis, Fredric Jameson y Hans Haacke.

Años 70 en adelante

A lo largo de su carrera Hans Haacke ha tenido que aprender a manejarse con la censura, y sin duda con la aún más insidiosa autocensura, pues el caso Guggenheim no fue un hecho aislado en su trayectoria. El mundo del arte más conservador, en su empeño por dejar fuera de marco cualquier información que perturbe la idea de pureza, autonomía y desinterés de la que se hace acompañar, ha venido desterrando las iniciativas que pudieran poner en crisis el relato kantiano, convenientemente adaptado por el crítico estadounidense, promotor del expresionismo abstracto, Clement Greenberg.

En 1974, Haacke tuvo que enfrentarse a una situación similar cuando su propuesta para la muestra colectiva *Projekt' 74* celebrada en Colonia fue descartada a pesar de haberse valorado como una de las mejores. En esta ocasión, logró presentarla en la misma ciudad y fechas en la Galería Paul Maenz. En 1981, también en Colonia, se celebró la *Westkunst*, una importante muestra del arte contemporáneo que se hacía eco del arte occidental desde 1939. Haacke no expuso allí su *Der Pralinenmeister*³⁴ sino, de nuevo, en la Paul Maenz. Tras visitar la exposición de Haacke, el artista de origen austriaco Franz West, que participaba en la sección *Heute* de la *Westkunst*, se hizo con un micrófono en la rueda de prensa de la inauguración para decir que la muestra se había organizado con el fin de predisponer a la opinión pública de Colonia a favor de la construcción de un Museo Ludwig con cargo al gasto municipal.³⁵ En 1984, la *U.S. Isolation Box, Grenada, 1983*, pieza que denunciaba los métodos del ejército estadounidense en la invasión de la pequeña isla próxima a Cuba intentó ser silenciada. En consecuencia, y como venía siendo lo habitual, se produjeron respuestas solidarias. E igualmente

34. Obra en la que Haacke da cuenta de las operaciones del coleccionista y empresario chocolatero Peter Ludwig en el terreno del arte.

35. Véase: Flügge, M. y Fleck, R. "Foreword", en *Hans Haacke. For Real. Works 1959-2006*, Düsseldorf: Richter Verlag, 2007, p.18.

generó tensiones y controversias en el mundo del arte. Estos ejemplos dan muestra de algunas de las más visibles contradicciones que se dan en el ámbito del arte occidental que se presenta a sí mismo como modelo de libertad.

Haacke ha logrado hacer pública, en su trabajo, la cara menos visible de la institución. Ha abordado la progresiva entrada del patrocinio corporativo en los museos y sus consecuencias: *MetroMobiltan* (1985). Ha dado a ver la pervivencia del pasado reciente nazi en el ámbito del arte: *GERMANIA* (1993). Ha mostrado la manera en que nos interpelan las edificaciones de las instituciones políticas: *Der Belvökerung* (2000). Ha alertado desde bien temprano del giro neoliberal y sus prácticas: *On Social Grease* (1975), *Sociedad civil: un parque temático y "Obra Social"* (1995). Y, más recientemente *Gift Horse* (2015).

Haacke ha escogido y desplazado información textual desde los registros públicos a los espacios del arte. Y desde una aproximación documental y reflexiva, ha utilizado el texto, entre otros recursos, como medio de enfrentar los imaginarios de la institución arte a sus condiciones reales de existencia. Uno de sus artículos más conocidos en España es "Museos gestores de la conciencia" (1983).³⁶ Se trata de un texto en el que apunta el hecho de que la ciudadanía en toda su amplitud costea, aún sin quererlo, el arte y la cultura que deciden apoyar las mismas multinacionales que están atentando contra gobiernos democráticos y contra derechos sociales básicos. Años más tarde, mantuvo junto con Pierre Bourdieu una interesantísima conversación que se publicó bajo el título *Free Exchange* (1994), en la que abordaban temas de interés común como la libertad de expresión, la solidaridad, las posibilidades de la crítica o la concepción de la cultura occidental.

La obra de Haacke ha sido vista por Rosalyn Deutsche como contribución a la extensión y profundización de la

36. El texto fue traducido por Francisco Felipe y publicado en *Bru-maria* nº 3, en 2004.

democracia. Según la autora, sus primeras encuestas sientan ya las bases para que el público practique el arte de la crítica, para que piense y actúe políticamente en el espacio público.³⁷ Para Haacke es meridianamente claro que “no debemos dejar la política en manos de los políticos. Además de los problemas que nos puede acarrear [dice], semejante cesión entraría en conflicto con la idea de democracia”.³⁸

Benjamin H.D. Buchloh ha defendido la “contravisualidad” de los trabajos de Haacke ya desde sus primeros sistemas físicos. Y los ha definido junto con las aportaciones de Daniel Buren y Marcel Broodthaers, como el paso de la estética de la administración a la crítica a la institución arte. Es decir, como prácticas que se separan de la neutralidad lingüística para incorporar los condicionantes sociales y discursivos del objeto estético.³⁹

Ha sido Fredric Jameson quien ha visto en el trabajo de Haacke la confluencia entre “la preocupación por todo lo relacionado con el tema de la autonomía del arte y la cultura (algo que realmente cobra intensidad cuando esa autonomía se problematiza con objetividad), y la inflexión de la crítica de la ideología dirigida hacia las instituciones (crítica institucional o análisis institucional)”.⁴⁰ Jameson, ha localizado el trabajo de crítica institucional de Haacke a la luz de la confluencia entre la teoría de la ideología de Louis Althusser y el análisis sociológico de la cultura de Pierre Bourdieu.

37. Deutsche, R. “The Art of Not Being Governed Quite So Much”, en *Hans Haacke. For Real. Works 1959-2006*, op. cit. p. 63.

38. Haacke, H. *State of Union*, exposición en la Paula Cooper Gallery, Nueva York, 5 de noviembre-23 de diciembre 2005. Recogido en nota de prensa y citado por Deutsche, R. “The Art of Not Being Governed Quite So Much”, op. cit., p. 62.

39. Sobre la contravisualidad de trabajo de Hans Haacke, véase: Buchloh, B. H.D. “La urdimbre del mito y la ilustración”, en *Hans Haacke “Obra Social”*, op. cit. p. 287. Sobre la relación entre la estética de la administración y la crítica institucional, véase: Buchloh, B. “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones”, en *Formalismo e Historicidad*. Tres Cantos: Akal, 2004, pp.167-199.

40. Jameson, F. “Hans Haacke and the Cultural Logic of Postmodernism”, en Wallis, B., (ed.), *Hans Haacke: Unfinished Business*, op. cit., p. 38.

¿De qué hablamos cuando hablamos de crítica institucional?

Como se puede ir deduciendo de lo dicho hasta aquí, el trabajo de crítica institucional que practican Hans Haacke y sus contemporáneos atiende al ámbito del arte y la cultura como espacios en los que está en juego la construcción y legitimación de los imaginarios simbólicos que nos interpellan, la concepción que tenemos del arte y de sus agentes (incluido el público), sus modos de producción, distribución y exhibición o las relaciones sociales en las que se estructura. Y se esfuerza en la creación constante de una práctica que motive la participación directa y la reflexión meditada y colectiva que redunde en una percepción y conocimiento del mundo plural, enriquecedora y, al mismo tiempo, políticamente responsable. Cuando hablamos de crítica institucional, estamos pensando un conjunto de prácticas que tienen en cuenta y abordan de manera específica el terreno del arte como objeto de análisis e intervención para su transformación democrática radical.

La crítica institucional es continuadora de la ruptura ya abierta por las vanguardias históricas críticas (dadá, surrealismo, constructivismo, productivismo) con el relato de la autonomía del arte como esencia del arte. Y por consiguiente con la concepción atemporal de la obra, con su desconexión de los contextos y condicionantes materiales y sociales o con las ideas individualistas de libre expresión del artista o de la libertad de juicio del público, así como con la separación entre los ámbitos público y privado en los que se sostiene la identidad burguesa.

Si a Hans Haacke se le considera hoy, merecidamente dada su trayectoria, fundador de la crítica a la institución arte, conviene entender su trabajo no en solitario sino en relación con la tradición con la que enlaza, así como con los proyectos de sus contemporáneos que han contribuido en la misma dirección utilizando métodos diversos. Daniel Bu-

ren, Michael Asher o Marcel Broodthaers son artistas reconocidos como parte de la primera ola de crítica institucional. Los *Écrits* más tempranos de Daniel Buren han supuesto una crítica cabal a la separación entre los espacios de producción y exhibición de las obras, y una nítida concepción del arte como actividad política. Buren nos mostró que el canon académico guarda una estrecha relación con los valores del mercado del arte. Y algo semejante hizo Michael Asher en su trabajo, para la muestra *The Museum as Muse: Artist Reflect*, organizada por el MoMA en 1999, que consistió en la publicación de un peculiar catálogo, siguiendo el formato habitual del museo y sus colecciones, aunque en esta ocasión con las obras que le habían sido donadas y que la institución había vendido para obtener liquidez. Asher ponía el dedo en la llaga, haciendo públicos los procedimientos poco publicitados con los que los museos construyen el canon de la Historia del Arte (con mayúsculas) al margen de algunos de sus donantes y del público.

La vinculación de las construcciones discursivas de los museos y de las muestras de arte a los sistemas de conocimiento del poder y a la mercancía, a la construcción de la identidad nacional y su expansión colonial fue puesta de manifiesto, desde finales de los años 60 hasta mediados los 70, por Marcel Broodthaers con sutil ironía y con una buscada opacidad que dificulta la lectura de su crítica como discurso de autoridad. Fue Louise Lawler, a quien ya se considera formando parte de una segunda ola de crítica institucional, quien desde los años 80 enfatizó, en sus representaciones fotográficas, la relación entre la movilidad de las obras de arte y su aumento de valor de cambio. Lawler introdujo en una misma imagen fotográfica la representación institucional con su fuera de campo. Puso igualmente de relieve la interpelación del museo a su público en términos de género o, por decirlo con otras palabras, los modos en los que las ideologías establecidas del museo –que se manifiestan en sus relatos y modos de exhibición–, en coin-

cidencia con las ideologías de la dominación masculina, construyen los sujetos hombre y mujer en una relación de dependencia y asimetría. Ha sido Andrea Fraser quien desde comienzos de los años 90 ha enfocado su crítica hacia los aspectos reproductivos que sustentan la estructura jerarquizada de la institución. Y lo ha hecho teniendo en cuenta las prácticas de los agentes que la conforman. Entre otros, ha señalado el rol competitivo de los y las artistas que, mediante la rareza y exclusividad de sus obras, se esfuerzan por ocupar posiciones de visibilidad y reconocimiento. Fraser nos ha enseñado a desconfiar de la universalidad de los discursos de la institución, contruidos por los patronos de clase alta que dirigen los museos desde su formación. Y, más recientemente, nos ha invitado a distanciarnos del espectáculo turístico que ofertan los museos-franquicia. Hito Steyerl, artista a quien ya se vincula a una tercera ola, y a un planteamiento de crítica a la institución más transversal⁴¹, entiende que lejos de quedar un reducto no instrumentalizado para el arte, éste ocupa hoy el lugar central de la economía neoliberal. Steyerl presenta los aspectos productivos, de distribución y exhibición del arte como parte activa en los procesos globales del capitalismo tardío. El arte contribuye a la expansión de los grandes capitales en su expolio de lo común; ya sea a través de las bienales, los museos franquicia o del mercado del arte propiamente dicho. Pero, además, contribuye a la creación de estilos de vida que orientan nuestro deseo hacia la reproducción de nuestra propia dominación.

41. Desde eipcp y su proyecto *transform*, se plantea la idea de una tercera ola de crítica institucional que se caracteriza por la colaboración entre agentes que provienen de diferentes instituciones y cuyo trabajo se orienta críticamente hacia la construcción de una nueva institucionalidad de carácter transversal. Tales prácticas son en sí mismas constituyentes de nuevos sujetos y nuevas institucionalidades. Véanse: *Do you remember institutional critique?*, enero 2006, en: *eipcp, transversal*, [en línea], [última fecha de consulta: 6 de abril de 2019]. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0106>, y, VV.AA. *Producción cultural y prácticas instituyentes*, Madrid: Traficantes de sueños, 2008.

En términos generales, los trabajos de estos productores logran articular una combinación que tiene en cuenta la posición de su práctica artística dentro del terreno del arte, e igualmente como parte del entramado social e ideológico. En tanto que prácticas artísticas se vinculan a unas tradiciones, a unas genealogías, y establecen diálogos críticos con sus contemporáneas. Es habitual encontrar en sus trabajos alusiones al arte moderno, minimalista, al pop, al conceptual e incluso a artistas en particular (Marcel Duchamp, Joseph Beuys...), así como a las propuestas teóricas y críticas de su tiempo. Por otra parte, al definirse como haceres integrados en el tejido social, tienen en cuenta las relaciones que se dan entre la institución arte y otras instituciones sociales y los efectos que producen. Siendo obras que reflexionan sobre la transmisión de las ideologías dominantes, atienden a la construcción de sentidos que se producen y reproducen socialmente en las instituciones y en la representación y por tanto a las convenciones en las que toman forma. Y en tanto que prácticas materiales trabajan con los espacios, discursos, agentes, y en definitiva con las tecnologías de la institución y de la representación (entendidas estas como prácticas que producen efectos) en sus diferentes apariencias y contextos.

Sus obras e intervenciones comparten metodologías: abandonan el estudio, utilizan técnicas de distanciamiento, practican el montaje de contextos, la literalidad, o la desnaturalización de la imagen fotográfica. Hay, en efecto, un alejamiento del trabajo en el estudio. En su lugar se pone en práctica la intervención *in situ* como apuesta poético-política ya sea en su aspecto espacial, material, temporal, simbólico o discursivo. Al intervenir en un espacio concreto y durante un tiempo limitado se rompe en mayor o menor medida con la separación entre lugares de producción, distribución y exhibición. Una separación que encaja perfectamente en la lógica de la autonomía como esencia del arte.

La práctica de distanciamiento que toman del dramaturgo alemán Bertolt Brecht se orienta en la crítica institucio-

nal a evitar que el público se identifique afectiva e irreflexivamente con las obras. Las diferentes técnicas con las que se produce distanciamiento están dirigidas a despertar interés por la observación, el análisis y la reflexión, así como por la acción participativa y políticamente situada. Se trata de técnicas que contribuyen a que cada sujeto detecte y, por consiguiente, desactive, al menos parcialmente, su sujeción a la ideología. La desnaturalización de las imágenes fotográficas, el hermetismo o el uso de información de carácter impersonal frente a la expresión individual, así como la utilización de planteamientos abiertamente dialécticos, son algunas de las técnicas de distanciamiento que se ponen en práctica.

El montaje de contextos,⁴² es decir, introducir en el terreno del arte elementos de otros ámbitos y hacerlos funcionar dentro de la institución, es asimismo un método habitual en estos trabajos. El uso de materiales reales extraídos de distintos lugares sirve para poner a la vista la porosidad del campo del arte y, por tanto, para enfrentar el relato esencialista de la autonomía del arte y problematizar las relaciones y prácticas en las que se sostiene.

La literalidad, en la mayoría de las prácticas de crítica institucional que aquí se recogen, consiste en presentar o señalar un elemento cualquiera en su aspecto, materialidad y funcionalidad básica y concreta, *in situ*, evitando, la mayoría de las veces, la superposición de sentidos metafóricos o simbólicos. El uso de la literalidad tiene por objeto situarnos frente a las condiciones materiales del aquí y el ahora; lo que no evita la posibilidad de hacer lecturas y conexiones hacia el pasado y el futuro. La literalidad evita la fantasía, favorece el conocimiento situado y nos emplaza a actuar sobre las condiciones materiales de cada presente.

La representación fotográfica se desnaturaliza enfati-

42. Montaje de contextos es un concepto tomado de Aurelio Sainz Pezonaga. Véase su: "Kosuth y Haacke. El conflicto estético en la neovanguardia conceptual", [en línea], [última fecha de consulta: 6 de abril de 2019]. Disponible en: https://www.academia.edu/9311562/Kosuth_y_Haacke._El_conflicto_est%C3%A9tico_en_la_neovanguardia_conceptual.

zando los aspectos constructivos: el fuera de campo, el encuadre, la composición, el montaje; o bien, superponiendo un texto que provoca una relación dialéctica con la imagen. La representación se utiliza en todo caso evitando ofrecer imágenes mediadas del mundo y tratando de propiciar el pensamiento crítico y situado sobre lo que percibimos.

Veremos que Hans Haacke y sus contemporáneos de la crítica institucional tratan de erosionar los relatos esencialistas que se han ido construyendo en torno al Arte (con mayúsculas); principalmente el relato conservador de la autonomía como esencia del arte y sus actualizaciones y diversificación en las lógicas neoliberales.

La posición de Hans Haacke no es la del cínico que provee de escándalos al arte para mantenerse en el candelero, ni tampoco la de aprovecharse del supuesto (y muy dudoso para él, según se ve) amparo del arte para hacer críticas y salir impune, como se le ha criticado en ocasiones. El trabajo de Haacke se orienta honestamente a introducir reflexiones críticas, así como a despertar en el público un deseo disidente con el capital, también en su fase avanzada. Y, en última instancia, a alentar prácticas que al afectarse mutuamente contribuyan a transformar la institución arte buscando hacerla más democrática, desde abajo, en sus múltiples conexiones con el conjunto social.

El trabajo de Hans Haacke no solo tiene el mérito de haber puesto en práctica con inteligencia y aplomo los cinco consejos para decir la verdad en tiempos difíciles que nos dejara Bertolt Brecht como legado. La obra de este artista, junto con la de sus contemporáneos, ha logrado articular rupturas que han alumbrado nuevos paradigmas en el terreno del arte. Su producción ha contribuido a plantear, y a que nos sigamos planteando, proyectos de crítica constructiva al aparato cultural que produzcan el bien común y que se articulen en cada caso, en cada coyuntura y tiempo histórico, en base a la repetición de la diferencia.⁴³ Sabido es que

43. La idea de "repetir la diferencia" está tomada de Gilles Deleuze.

estas son posibilidades que hoy comportan una singular dificultad y que, precisamente por ello, requieren de todo nuestro ingenio para ponerse en práctica.

Véase: *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorrotu, 2002. La usamos para localizar las problemáticas institucionales de cada presente, ligadas a su aparato productivo e ideológico, buscar las vías para darles visibilidad de manera que promovamos un conocimiento crítico de las mismas desde el que continuar apuntando a la transformación democrática radical de la institución arte. La cuestión es ver con qué métodos se puede hacer esto de manera más efectiva en cada presente, en cada coyuntura.

2. La práctica artística como política del arte

Una manera típica de poner en relación la política con el arte plantea que el arte puede representar de una u otra forma asuntos políticos. Pero hay un punto de vista mucho más interesante: el que aborda con una perspectiva política el campo del arte en tanto lugar de trabajo.

Hito Steyerl "Políticas del arte: El arte contemporáneo y la transición a la posdemocracia", en *Los condenados de la pantalla*. Editorial Caja Negra.

[...] Parece evidente que el escritor ha de escribir la verdad, en el sentido de que no ha de reprimirla o silenciarla y de que no debe escribir nada que no sea verdad. No debe doblegarse ante los poderosos, no debe engañar a los débiles. Por supuesto que es difícil no doblegarse ante los poderosos y en cambio muy ventajoso engañar a los débiles. No agradar a los potentados significa renunciar a la propiedad. Renunciar al pago por trabajo realizado suponen, según los casos, renunciar al trabajo, y rechazar la fama enteramente. Para ello hace falta valor. Las épocas de represión extrema son casi siempre épocas en las que se habla de cosas grandes y sublimes. Hace falta valor para hablar en esas épocas de cosas tan pequeñas y mezquinas como la comida y la vivienda de los trabajadores, en medio de tantas voces que gritan que lo importante es el sentido del sacrificio.

Bertolt Brecht. "Cinco obstáculos para decir la verdad". 1. El valor de escribir la verdad. Editorial Debate.

Hans Haacke

El trabajo de Hans Haacke se asienta en el conocimiento de que la institución del arte, lejos de ser neutral y desinteresada, es un campo en conflicto. En este terreno, siempre conectado con otros ámbitos sociales, están en juego tanto las

reglas que lo rigen, como su estructura y orientación. Y por tanto las posibles formas de organizar las relaciones sociales en las que se sustenta, así como las motivaciones que activa dicha organización.

Tomando como referencia a Hans Magnus Enzensberger, Haacke afirma que la institución arte, al igual que la escuela o los medios de comunicación, forman parte de la industria de la conciencia. En sintonía con el sociólogo francés Pierre Bourdieu, Hans Haacke viene poniendo en práctica una crítica a la ideología burguesa de la autonomía del arte que tiene en cuenta los mecanismos institucionales que le dan forma y la reproducen. Tomando las enseñanzas de Bertolt Brecht como referente, Haacke, continúa ensayando fórmulas para decir la verdad en tiempos difíciles. Lo que pasa, como es sabido, por tener el valor suficiente para contarla, la perspicacia para reconocerla, el arte de hacerla útil como arma, el criterio para elegir a quienes pueden hacerla eficaz y la astucia para extenderla entre el mayor número de personas posible. En el caso de Haacke, esto se concreta en proporcionar y difundir un conocimiento útil sobre el campo de arte que invita a su democratización radical. Y, de manera precisa, en poner en práctica métodos con los que transformar la concepción burguesa dominante del arte y su aparato productivo.

La trayectoria de Hans Haacke ha sido leída por Rosalyn Deutsche como contribución a la construcción de una esfera pública que cuestiona el ideal burgués de lo universal. Benjamin H.D. Buchloh se ha referido al trabajo de este artista como construcción de un sentido de la historia que permite pensarla críticamente desde el presente y, por tanto, contribuir a su desmitificación. Deutsche ha destacado igualmente la aportación de Haacke a la historia: su cuestionamiento de los relatos homogeneizantes que tradicionalmente cuentan los museos dejando a un lado las injusticias y los conflictos.

Haacke ha tomado como material de trabajo el campo del arte en su conexión con otros ámbitos sociales. Ha abordado la memoria histórica de su país de origen haciendo

visibles las filiaciones entre el aparato de poder nacional-socialista y el ámbito del arte, así como su continuidad en el presente. También ha investigado e intervenido en el patrocinio corporativo del arte, en el proceder de los museos como gestores de conciencias coincidiendo con el cambio de modelo económico, del fordista al posfordista, e, igualmente, en la construcción ideológica del espacio público.

El trabajo de Haacke se orienta a la producción de una experiencia estética que, aportando conocimiento, provoque al público en su capacidad para actuar democráticamente; de ahí el tipo de interpelación directa que practica. Haacke ha tenido muy en cuenta la potencialidad del papel que pueden desempeñar las audiencias, y en conjunto los agentes del arte, en la transformación democrática de la institución y más allá de esta.

Sistemas físicos y biológicos

A principios de los años sesenta, como ya hemos dicho, Haacke comienza a trabajar en sus sistemas a tiempo real físicos y biológicos. Se trata de unos sistemas abiertos que dependen y responden a los factores siempre cambiantes de su medio. Éstos se alejan radicalmente de cualquier consideración visual, no tratan de resolver problemas formales ni de introducir novedades estilísticas. Y sitúan al espectador como cuerpo físico que actúa, aun involuntariamente, en una relación de interdependencia con la obra en su medio ambiente concreto, inmediato, literal.

Haacke se refiere a estos sistemas físicos y biológicos en tiempo real como procesos que no comparten el carácter mítico del arte, sino que siguen su propio patrón de comportamiento que es totalmente inmune al contexto cultural en el que se presentan. Si bien es cierto que el museo o cualquier otro marco cultural los inviste de un aura.⁴⁴

44. Haacke, H. "Provisional Remarks" (1971), en Alberro, A. (ed.). *Working Conditions. The Writings of Hans Haacke, op. cit.*, p. 49.

Condensation Cube, (1963-65) es el bien conocido cubo de metacrilato cuya apariencia varía en función del grado de condensación que alcanza. Y, por tanto, se ve influido por el espacio en el que se presenta o por la cantidad de personas que comparten dicho espacio. La relación entre público y obra es aquí peculiar. El espectador es testigo de un sistema que funciona según su propia dinámica y en la que él, o ella, interviene al margen de su conciencia.

Tal y como plantea Aurelio Sainz Pezonaga en su lectura de este trabajo,

algo se nos escapa de las manos [...], algo sucede a nuestras espaldas, sin pedirnos permiso, indiferente a nuestros deseos o ilusiones, algo a lo que realmente tenemos que tener en cuenta en su propia singularidad [...] sobre ello no podemos proyectar nuestra imagen sin más para recibir de rebote nuestro propio reflejo. Es algo que se resiste, que exige ser tenido en cuenta como lo que no se pliega a mi imaginación. Es algo material. Es mi cuerpo, en efecto, y su ser a la intemperie entrando de modo inevitable en relación con lo que le rodea.⁴⁵

En el cubo de condensación, se hace evidente que:

nuestra conciencia ha tenido que tomar en cuenta al cuerpo no como un instrumento del que se puede servir a su antojo, sino como un sistema él también con su propia dinámica. Y al tener que tomar necesariamente en cuenta el cuerpo [...], ella misma se descubre como sistema “en relación” con otros sistemas. Nuestra conciencia es también un proceso interdependiente.⁴⁶

Y el trabajo de Haacke tiene esto muy en cuenta, más aún en sus sistemas sociales en tiempo real. La interpelación que crean los sistemas físicos y biológicos en tiempo real difiere radicalmente de aquella que promueven las representacio-

45. Sainz Pezonaga, A. “Kosuth y Haacke. El conflicto estético en la neovanguardia conceptual”, *op. cit.*, p. 21.

46. *Ibid.*

nes visuales. Los sistemas físicos y biológicos nos emplazan, como espectadores, en relación con la materialidad de sus, y de nuestras, condiciones reales de existencia en una relación interdependiente. Estos sistemas implican situaciones de cambio que se producen en la reunión de diferentes elementos en un medio ambiente determinado.

Si los sistemas físicos y biológicos tienen vida propia, y las operaciones que muestran (condensación, pollitos saliendo del cascarón, etc.) son reconocidas habitualmente en la vida cotidiana, entonces, el o la espectadora, al ver estos trabajos expuestos en un espacio del arte en el que a la postre él o ella misma interviene al margen de su conciencia, es interpelado ya no desde posiciones de identificación con lo que ve, sino desde una distancia que le permite atender tanto a las experiencias cotidianas como a la inserción de éstas en el marco cultural, y a preguntarse por su propia acción, consciente o no, como espectador en un determinado contexto ya sea físico, biológico o cultural.

Es evidente que el desarrollo del legado duchampiano y su encuentro con el minimalismo permiten al público informado de los circuitos de arte contemporáneo ubicar estos sistemas, pero, aun así, ¿qué es lo que los distingue del urinario presentado por Duchamp? Según Haacke, la diferencia es que el urinario al ser expuesto en el museo queda despojado de su función original, aunque todo el mundo recuerde cuál es; tal es la condición del *ready-made*. En contraste, dice, en estos sistemas en tiempo real el sistema opera de la misma manera, es igualmente verdadero, fuera y dentro del museo.

Sistemas sociales en tiempo real

Una vez dado el paso desde la imaginaria de las artes visuales, controlada culturalmente y orientada a lo perceptual, a la presentación o interferencia en sistemas físicos y/o biológicos en tiempo real, necesitaba completar el ámbito de mi trabajo también en el campo

sociopolítico, aquel que afecta a nuestras vidas al menos en la misma medida que los condicionantes físicos y biológicos de nuestro cuerpo y de nuestro entorno. Indudablemente fui empujado en esta dirección por el despertar político general que siguió a los años de total apatía tras la Segunda Guerra Mundial.⁴⁷

Es a finales de la década de los 60 cuando comienza a trabajar en los sistemas sociales en tiempo real. Utiliza, en un principio, el formato de encuesta para recabar información sobre la composición de la comunidad interesada en el arte. Más adelante, introduce preguntas que llevan al público a conectar su situación personal con los asuntos sociales y políticos de actualidad que le afectan y siempre en relación con el funcionamiento del terreno del arte. En los sistemas sociales que suceden a las encuestas, Haacke toma como material de trabajo información pública y de actualidad que selecciona y recoge, principalmente de registros públicos y de la prensa. Es habitual en su práctica el uso de una economía de medios asociada a la apropiación de mensajes difundidos públicamente, con la que practica el arte de hacer útil la verdad como arma.

La formulación “sistema en tiempo real”, ya sea físico y biológico o social, con la que trabaja Hans Haacke introduce en sí misma un posicionamiento político claro en el terreno del arte. Actuar en estos términos implica llevar a cabo una ruptura sin concesiones con la noción de autonomía como esencia del arte y con el aparato productivo que la sostiene. Y al ser “en tiempo real” se afirma una concepción temporal del arte que está ligada a los asuntos de la vida misma, a la realidad cotidiana que nos afecta, y a la que afectamos con nuestros actos y con la orientación de nuestro deseo productivo.

En los sistemas sociales en tiempo real, Haacke, atento a los asuntos que conectan el arte con la vida busca, selecciona, organiza y pone en relación información de carácter

47. Haacke, H. “Provisional Remarks” (1971), en Alberro, A. (ed.). *Working Conditions. The Writings of Hans Haacke, op. cit.*, pp. 50-51.

administrativo, con toda la carga de impersonalidad que conlleva, que aun siendo de interés público se encuentra dispersa, desconectada. Logra así articular un montaje de contextos en el que esta información de actualidad puede hacerse útil. Haacke trabaja el arte de la perspicacia para reconocer esta verdad, así como el valor suficiente para contarla en los lugares más apropiados y a las personas más pertinentes para que ésta se difunda.

Apropiaciones críticas: cajas de aislamiento, violines, vaqueros y cigarrillos

El trabajo de Haacke actúa sobre los asuntos que nos conciernen en el presente y los actualiza para su utilidad en tiempo real. Siempre que le es posible combina especificidad temporal y de emplazamiento, aunque esto último suele ser más problemático,⁴⁸ al tiempo que articula diferentes niveles de sentido en relaciones de interdependencia. Veámoslo a partir de unos ejemplos concretos.

U.S. Isolation Box. Grenada, 1983, se presentó en 1984 en la Galería pública del Graduate Centre of The City University of New York, en el marco de la Convocatoria de Artistas contra la intervención norteamericana en Centroamérica. Se trataba de una de las numerosas exposiciones que se organizaron desde el mundo del arte en los Estados Unidos y en Canadá como rechazo a la invasión de Granada, la pequeñísima isla próxima a Cuba.

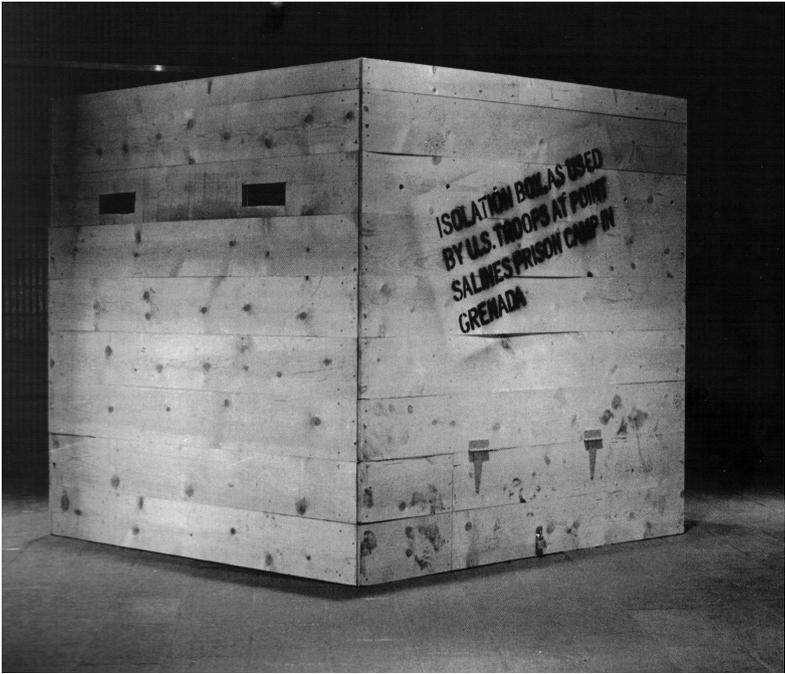
La pieza reproducía la caja de aislamiento utilizada por el ejército de los EE. UU. para confinar a los prisioneros granadinos. Haacke encontró esta información en la prensa.

48. No es tarea fácil intervenir críticamente en un espacio concreto aportando conocimiento sobre su modo de funcionar, señalando el tipo de prácticas que convendría evitar, e invitando a su transformación. Y de hecho a Haacke le ha costado más de una censura. Sin embargo, sí que le ha sido posible plantear estas cuestiones, si no en el mismo espacio sobre el que se refiere el trabajo sí al menos, en otros espacios dentro de una misma ciudad. Pensemos en los casos de Colonia, Nueva York, etc.

David Shriman había descrito en el New York Times del 17 de noviembre de 1983 estas cajas de confinamiento que se estaban utilizando en un campo de prisioneros en el aeropuerto de Point Salines. Según la explicación de Shriman, los cubos, construidos en madera medían unos 2,40 m de lado, estaban agujereados aquí y allá por orificios de 1 cm de radio aproximadamente y tenían cuatro escuetas aberturas rectangulares situadas en lo alto de la caja, de manera que la mirada de la persona cautiva no alcanzara a ver el exterior. Haacke reprodujo el cubículo ajustándose literalmente⁴⁹ a la descripción del periodista y estampó el texto "ISOLATION BOX AS USED BY U.S. TROOPS AT POINT SALINES PRISON CAMP IN GRENADA" ["Caja de aislamiento como las utilizadas por las tropas de los Estados Unidos en el campo de prisioneros de Point Salines en Granada"] en uno de sus laterales.

La obra es, por tanto, una copia idéntica a un objeto ya existente cuya función, lejos de ser artística, está ligada a un proceso de invasión armada. No se trata de un *ready-made* en sentido estricto, puesto que no es un objeto fabricado industrialmente y sacado de contexto que se lleva a la sala de exposiciones. Pero, evidentemente, nos remite a esta tradición rupturista con la autonomía, entendida como esencia, del arte. Las tensiones que va a producir esta obra de Hans Haacke bien pueden ser leídas, al menos parcialmente, en proximidad a las que en su día despertara el urinario.

49. El uso de la literalidad es habitual y evidente en el trabajo de Hans Haacke, no solo por el hecho de que selecciona y recoge información que luego presenta, sino porque los formatos visuales que utiliza son igualmente tomados literalmente de los ámbitos que somete a escrutinio. El trabajo de Hans Haacke articula una doble literalidad: formal e informativa, que tiene la peculiaridad de reunir una información poco conocida y crítica para con la institución y presentarla en un formato habitualmente utilizado por la institución. En el caso de la *Isolation Box* la literalidad involucra directamente al arte minimalista y su aproximación fenomenológica con las condiciones que se producen en un campo de prisioneros de guerra.



Hans Haacke. *U.S. Isolation Box. Grenada*, 1983. © Hans Haacke/ VG Bildkunst.

El escándalo y rechazo que suscitó esa “inocente” pieza, de uso privado e íntimo, al ser introducida en el contexto puro del arte despojada de toda funcionalidad, alcanza, en *Isolation Box*, un eco político significativo. Si la provocación de Duchamp ponía el énfasis en la separación arte-vida defendida por la autonomía del arte en términos difícilmente tolerables para la moral burguesa, la obra de Haacke resultaba aún más hiriente en la medida en que introducía en el espacio del arte la copia de un elemento cuyo fin instrumental y único era la tortura humana.

Una vez expuesta en la Galería, el personal de administración ordenó desplazarla hacia una esquina oscura de la sala girándola de manera que no se viera el texto. La pieza solo fue devuelta a su posición original tras las protestas

que suscitó su desplazamiento. *Isolation Box* fue duramente atacada desde las posiciones más conservadoras de la crítica del arte. Hilton Kramer, el que fuera crítico en *The Nation* y en *The New York Times*, así como director de *Arts Magazine*, arremetió en *New Criterion* contra la convocatoria de artistas en general y contra la pieza de Haacke en particular: “¿Se trata de una parodia de la escultura minimalista de Donald Judd, quizás? De ninguna manera. Es más bien una declaración solemne... atacando al presidente Reagan. Estos trabajos no solo carecen de cualquier cualidad artística discernible, carecen de toda existencia artística discernible”.⁵⁰

Lo cierto es que ni siquiera Kramer pudo evitar en su escrito, enunciado desde posiciones abiertamente políticas, hacer referencia al eco que despertaba la pieza de Haacke en relación con obras de Donald Judd o de Tony Smith. Es decir, al diálogo confrontado al que emplazaba la caja de aislamiento a los planteamientos del minimalismo. La *Isolation Box* no solo se asemeja formalmente a reconocidas obras minimalistas, también toma como objeto de reflexión la percepción fenomenológica del espacio. Ahora bien, mientras que el minimal nos hace ver los condicionantes del espacio expositivo y la relación de un espectador abstracto con éste y con las obras, la caja liga la fenomenología de la percepción espacial a la violencia de su función, dirigida específicamente a unos determinados sujetos, en un contexto real y temporalmente simultáneo a su presentación en el contexto del arte.

Leo Steinberg acierta a ver las acusaciones que cada uno de los cuatro lados de la caja lanza, no solo al minimal por mantenerse a resguardo en el terreno del arte, sino también y principalmente al Ejército de los EEUU por violar los derechos humanos recogidos en la Convención de Ginebra, al silencio cómplice de la opinión pública y a la misma crítica del propio Kramer que, al distraerse con el tema queda,

50. *New Criterion*, abril de 1984, (citado por Steinberg en “Some of Hans Haacke’s Works considered as Fine Art” (1986) y publicado en Churner, R. (ed.), *Hans Haacke*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, *October Files*, 18, 2015, p. 71.

según su propia concepción de la crítica, automáticamente descalificado para emitir un juicio estético.

La audacia de Haacke, en este caso, pasó por introducir en un espacio del arte empeñado en mantenerse separado de la racionalidad de los fines, y en tiempo real, la réplica de un aparato cuya función racional ponía en un serio aprieto a la moral burguesa. Las violentas acusaciones que introducía la caja en un espacio orientado a preservar la separación del arte, lógicamente lo incomodaron. Y, sin embargo, visto desde una perspectiva que considere abiertamente el arte como una práctica vital más, este trabajo es un buen ejemplo de lo que una institución del arte que se quiere democrática, pacifista e igualitaria se puede esforzar en promover.

Veamos ahora tres piezas que Haacke presentó en la John Weber Gallery de Nueva York en abril de 1990, tres meses después de que en el MoMA se clausurara la exposición sobre pioneros del cubismo⁵¹ patrocinada por Philip Morris. Se trata de: *Violin and Cigarette: "Picasso and Braque"*, *Cowboy with Cigarette* y *Helmsboro Country*.

El patrocinio de la muestra del MoMA por la Philip Morris coincide en el tiempo con las políticas de restricciones al consumo de tabaco en espacios públicos en EEUU y con el debate sobre la producción y exportación de tabaco a Asia. En un contexto en el que se aventuraban pérdidas empresariales, la Philip Morris presionaba con los medios que tenía a su alcance: el patrocinio del arte y retirar el apoyo económico directo a políticos conservadores.

En la apropiación y desvío de las obras de Braque y Picasso que se expusieron en el MoMA, Haacke introduce recortes de la prensa en los que se abordan y contraponen las políticas públicas en materia de salud junto con el patrocinio de la Philip Morris al arte y las presiones que está ejerciendo sobre el gobierno para facilitar la producción y exportación de sus productos en países asiáticos.

51. Se trataba de: *Picasso and Braque: Pioneering Cubism* [*Picasso y Braque: Pioneros del Cubismo*] Museo de Arte Moderno de Nueva York. 1990.

En la pieza que reproduce a escala ampliada⁵² la cajetilla de tabaco “Marlboro” de la Philip Morris, el desvío afecta también al propio nombre de la marca, que se transforma en “Helmsboro” en alusión al senador republicano Jesse Helms. Helms era bien conocido en el mundo del arte por la enmienda a la National Endowment for the Arts y las consecuencias que tuvo sobre el trabajo de Robert Mapplethorpe.⁵³ El senador no escondió su rechazo a homosexuales, a personas con sida o a los movimientos feministas en favor del aborto.

Haacke incorpora en la cajetilla ampliada declaraciones del representante de la ultraderecha republicana y del presidente del Comité ejecutivo de la empresa tabacalera, en las que queda claro cuál es el interés en el patrocinio del arte tanto para la Philip Morris como para Helms. E, igualmente incluye una alusión directa a la estrategia publicitaria con la

52. Caja: 77.5 x 203.2 x 120.7 cm, 20 cigarrillos, unidad: 16.5 x 16.5 x 176.5 cm. La PM también se dedicaba al sector de la alimentación y al de la publicidad.

53. Con fecha 1 de julio de 1989 estaba prevista la inauguración de *The Perfect Moment*, una importante retrospectiva de Mapplethorpe, fallido en marzo de ese mismo año, en la Corcoran Gallery. Esta muestra había contado con un apoyo del NEA de 30.000 \$. La galería decidió cancelar la exposición, según declaran, para evitar presiones políticas en un momento en el que Helms estaba promoviendo en el Congreso un cambio significativo en la financiación a las artes. Helms logró introducir una enmienda a la NEA, según la cual, las expresiones consideradas obscenas, homo-eróticas, sexuales, etc., carecían de interés artístico, literario, político o científico y por tanto no debían recibir ayudas económicas. El Cincinnati Contemporary Arts Center y su director fueron acusados en 1990 de obscenidad y finalmente absueltos por haber expuesto *The Perfect Moment*. Véanse: The New York Times: “Corcoran, to Foil Dispute, Drops Mapplethorpe Show” (14 de junio, 1989), [en línea], [última fecha de consulta: 6 de abril de 2019]. Disponible en: <https://www.nytimes.com/1989/06/14/arts/corcoran-to-foil-dispute-drops-mapplethorpe-show.html>; y The New York Times: “Cincinnati Jury Acquits Museum In Mapplethorpe Obscenity Case” (6 de octubre, 1990). [en línea], [última fecha de consulta: 6 de abril de 2019]. Disponible en: <https://www.nytimes.com/1990/10/06/us/cincinnati-jury-acquits-museum-in-mapplethorpe-obscenity-case.html>

que la tabacalera se apropió temporalmente de la Carta de los Derechos de los Estados Unidos. La Philip Morris adquirió en 1989 el derecho a uso publicitario de La Carta durante un año previo pago de 600.000\$ a los Archivos Nacionales. La empresa gastó 30 millones de dólares en la campaña publicitaria, que incluía la distribución de facsímiles. Haacke estampa el texto: "20 BILLS OF RIGHTS" (20 CARTAS DE LOS DERECHOS), en sustitución del "20 CLASS A CIGARETTES" habitual en las cajetillas, en alusión a la estrategia publicitaria de la tabacalera. En la reproducción a mayor escala de cada uno de los cigarrillos puede leerse con facilidad: "Philip Morris funds Jesse Helms" (Philip Morris financia a Jesse Helms), allá donde ponía "Marlboro". Incluso en el frente de la cajetilla, y en sustitución de las iniciales "PM" de la empresa, aparece una fotografía del senador. Se le ve, así, coronado, enmarcado y subrayado con el familiar "veni-vidi-vici", entre las dos habituales figuras victoriosas del paquete.

Haacke introduce una cuidada selección de información a través de la que contrapone la generosidad de la que la Philip Morris hacía gala en su apoyo económico a las artes, con sus prácticas, que iban dirigidas a asegurarse los pingües beneficios que le reportaba la producción y venta de tabaco.

Al reunir estos tres desvíos en la galería neoyorquina se propiciaba un diálogo con, y entre, los *papier collé* cubistas exhibidos en el MoMA con patrocinio de la tabacalera y la práctica, habitual en el Arte Pop, de tomar como material de trabajo la mercancía y sus iconos. La congregación de dos obras "cubistas" con una tercera "pop" favorecía el cruce de referencias de sentido entre ambas. El Cubismo quedaba atravesado por los iconos mercancía del Pop y éste por las vanguardias históricas. Al mismo tiempo su presentación en la Galería John Weber favorecía una reflexión sobre las marcas institucionales que se inscribían, en esta ocasión tanto sobre las obras originales como en las desviadas, en sus contextos expositivos. Al hacer referencia directa a la expo-

sición del MoMA, Haacke estaba señalando la conversión, que inicia el museo y su patrocinador privado, de las obras cubistas en iconos mercancía para mayor gloria de la publicidad de la marca y del Museo. Cuando Haacke, a modo de burla, incorpora un recorte que representa un cigarrillo a *Hombre con sombrero* de Picasso, y a *Violín y pipa* de Braque, está dando forma concreta a la imagen que de estas obras está construyendo el patrocinio corporativo de la Philip Morris. Haacke está avanzando una práctica que se está naturalizando en nuestros días en los museos y centros de arte europeos: su singular contribución al acercamiento del público a las multinacionales.

Estas obras producen una tensión sobre sus originales y por extensión sobre las propuestas cubistas y pop. El papel rupturista de las vanguardias históricas en su apuesta por la reunión entre el arte y la vida queda de manifiesto en las obras de Braque y Picasso cuando incorporan materiales comunes, como recortes de papel estampado industrialmente o bien de la prensa escrita, haciéndolos formar parte constitutiva de sus obras. Sin embargo, tras la intervención de Haacke, en los desvíos de *Hombre con sombrero*, de Picasso y en *Violín y pipa: Le Quotidien*, de Braque, la propuesta cubista se muestra en toda su ingenuidad respecto al aparato de distribución y exhibición del arte. En las obras de los cubistas la incorporación de materiales cotidianos parece, comparativamente, guiada por una aproximación formal en términos de color o texturas –que es la lectura que de estas obras ha hecho el MoMA en su canonización del arte moderno–. En el desvío que realiza Haacke el aparente libre juego formal de las primeras incorpora los conflictos que atraviesan de forma genérica a la institución arte y, de manera específica, el caso del patrocinio del arte de la Philip Morris, principalmente en su relación con el MoMA y sus métodos para intervenir en las políticas públicas a finales de los años 80 y comienzos de los 90. Por otra parte, la tensión que se produce entre la desviación que realiza Haacke en

Helmsboro Country y las apropiaciones habituales del Arte Pop provocan que éste último aparezca en toda su ambigüedad política e ideológica.

El hecho de presentar estas piezas en la galería de arte neoyorquina es un ejemplo de las posibilidades que un artista como Haacke tenía de intervenir de manera crítica en el terreno del arte en ese momento concreto. Como él mismo indicaba, hay espacio para la intervención crítica en la medida en que el terreno no es completamente homogéneo. En cualquier caso, lo que evidentemente resulta más complicado es plantear la crítica en, y sobre, el mismo espacio en el que se interviene.

La práctica artística entendida como política del arte ha sido igualmente sostenida por otros artistas, además de Hans Haacke. Tal es el caso de Daniel Buren, Marcel Broodthaers, Michael Asher, Louise Lawler o Andrea Fraser. Veamos cómo.

Daniel Buren (1938, Boulogne-Billancourt)

El trabajo temprano *in situ* de Daniel Buren se orienta a cuestionar la institución, sus marcos de sentido, sus convenciones, cuya función, dice, no es otra que la de enmascarar la realidad –incluido el funcionamiento mismo de la institución arte– y neutralizar el conflicto que pueden introducir algunas obras. Los marcos institucionales son, según este artista, límites al conocimiento.

En sus tempranos y airados *Écrits* –que, como es sabido, forman parte complementaria de su pintura, y cuya principal aportación es proporcionar conocimiento crítico sobre la institución arte, incluida la historia que de sí misma construye– nos pone sobre aviso tanto acerca del papel que juega el estudio, al que califica de torre de marfil para el artista y de purgatorio para las obras que no consigue vender o exponer, como de los efectos de aplanamiento y fetichización que produce el museo sobre las obras. Sin olvidar la

crítica al rol tradicional del artista, aquel que, queriendo dar su visión del mundo, “emascula” al espectador.

Buren apunta la necesidad de romper con las ideas que vienen definiendo el arte desde el siglo XIX. Se trata de practicar una ruptura con la construcción de la historia del arte tal y como es difundida e, igualmente, con los modos de producción, difusión y exhibición que se repiten y naturalizan con el fin de asegurar que nada cambie en lo esencial. Lo que importa, para Buren, es cuestionar, introducir preguntas abiertas que no busquen soluciones, puesto que ha sido justamente la búsqueda de soluciones la que ha neutralizado sistemáticamente la posibilidad de que se produzca la ruptura epistemológica a la que apunta siguiendo a Louis Althusser.⁵⁴

Para Buren la institución arte, tal y como viene funcionando, pone límites al conocimiento y mistifica la realidad. A esto contribuyen no solo la separación entre lugares de producción y exhibición, o el hecho que los artistas impongan sus interpretaciones particulares del mundo, sino el conjunto de convenciones o marcos institucionales.

Buren tiene en cuenta al objeto u obra de arte como punto de referencia destacado desde el que se conforma la idea misma de arte. Distingue entre tres tipos de propuestas artísticas –la obra tradicional, el *ready-made* y aquellas que se presentan, en apariencia, fuera del museo o la galería como el *Land Art* o los *Happenings*– para pensar críticamente los límites y las convenciones establecidas y tratar de introducir una ruptura epistemológica con los marcos de sentido habituales.

El método de Buren implica que la pintura misma formule un sistema específico mediante el cual ésta sea producida para ser mirada por lo que es y no por lo que representa. La pintura que practica Buren no da lugar a imaginar o reconstruir mentalmente un fenómeno, sino que se empeña en abolir toda composición para llegar a un mínimo neutral, a una ausencia de estilo, a un grado cero de significación y

54. Véase: Buren, D. “Rèperes” (1990), en *Les Ecrits* Tomo I, Bordeaux: Cap Musée d’art contemporain, 1991, p. 151-157.

de autoría. De manera que al eludir toda cuestión relativa a las posibles variaciones o problemas formales o expresivos y al presentar cada elemento en su literalidad, el trabajo pueda concentrarse en señalar las convenciones.

Como apunta Buren, el ilusionismo en pintura lleva implícitas cuestiones como el estilo personal del artista o su habilidad para mostrarnos su visión del mundo. Lo que ocurre es que la ilusión que se crea a través de la pintura oculta la realidad del cómo, con qué o para quién se pinta. El ilusionismo, confirma Buren, borra el proceso mismo de la pintura y al hacerlo disimula también su punto de vista, es decir, el hecho de que la pintura haya sido pintada para mostrarse en un museo o galería. Y, por extensión, invisibiliza el espacio cultural en el que se integra el arte y, por tanto, sus límites culturales.

Su “herramienta visual”, –tela o papel estampado con franjas verticales de 8,7 cm en las que se alterna el blanco con otro color– repetida en el tiempo, es pintura en su materialidad literal. Al eliminar el carácter expresivo del objeto, éste puede pasar a ser un objeto tanto indicativo como crítico, entre otras cosas, respecto de su propio proceso. Para Buren, el grado cero de significación en la pintura lleva implícito el paso de una aproximación mítica e ilusionista a otra histórica y real.⁵⁵ El hecho de que cara y envés de sus pinturas sean idénticos hace que la pintura se presente como objeto que se muestra a sí mismo, literalmente, ya no para distraernos de la realidad, sino para que nos planteemos preguntas que nos ayuden a desvelar los marcos institucionales del arte y su contribución a la conformación del espacio público. La pintura representativa o decorativa encubre el lienzo que la soporta. E igualmente el lienzo oculta al bastidor que lo sostiene. El conjunto (pintura, lienzo y bastidor) distraen nuestra atención respecto del lugar en el que se presenta. La pintura así entendida enmascara el

55. Véase: Aldaz, M. (2017), “Daniel Buren y lo no-coleccionable”, en *Sin Objeto*, 00, 101-109. Doi: http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2017.00.06

marco institucional que, a la postre, le proporciona una lectura determinada.

El límite más evidente de la propuesta de Daniel Buren es que el vacío de su herramienta visual, al repetirse sistemáticamente en el tiempo, en un contexto muy marcado por las lógicas de autoría y estilo, ha terminado leyéndose como firma de autor y valorándose en sus aspectos más formales.

Los tempranos trabajos de Buren conectan sistemáticamente los espacios del arte con los de la calle. Es habitual que cuando expone en un museo, sus telas rayadas se muestren simultáneamente en elementos estáticos del mobiliario urbano como si de publicidad se tratara o en otros soportes móviles, como es el caso de los *hombres-sandwich*. Veamos a continuación el trabajo que hizo para el Centro Pompidou, diseñado por Renzo Piano y Richard Rogers, coincidiendo con su apertura.

Del emblema nacional a la interpelación de marca

En 1975, Daniel Buren interviene *in situ* en el Centro Georges Pompidou de París con *Les couleurs: sculptures* (1975-1977). Desde los catalejos colocados en la azotea del edificio pueden verse *Les couleurs*: un total de 15 telas rectangulares de 2 x 3 m cada una con franjas verticales de 8.7cm de anchura en las que se sucede, como es habitual, un color sobre el blanco de la tela en un intento de formar herramientas vacías de sentido. En este caso las listas, naranjas, verdes y amarillas agrupadas en riguroso monocromo en cada tela y con la franja central pintada en blanco acrílico mate en ambas caras, señalan y plantean interrogantes sobre la interpelación identitaria provocada por determinados edificios que conforman el espacio público.

Las 15 telas a modo de bandera se ubican coronando tanto galerías comerciales: Lafayette, Samaritaine, el Bazar de l'Hôtel de Ville; como edificios que habitualmente osten-

tan la bandera nacional: el Grand Palais, Palais Chaillot⁵⁶ y el Louvre. De manera que, en este caso, la pintura funciona como signo vacío que conecta, superpone y trata de introducir preguntas sobre la construcción de la identidad nacional como identidad corporativa.⁵⁷

Les couleurs es la manera en la que se conoce popularmente a la bandera nacional francesa. La tricolor es el signo nacional identitario que habitualmente corona los edificios culturales, administrativos y judiciales en la ciudad. La bandera nacional convive con las banderas corporativas que ondean en lo alto de galerías comerciales y empresas multinacionales que se han instalado en el espacio público como emblema reconocible del capital, la mercancía y el consumo. Buren señala aquí la creciente significación del espacio público en términos de mercancía y consumo que va ganando terreno con el avance del capitalismo neoliberal.

En este trabajo *in situ* Buren estaba marcando museos, edificios construidos para albergar exposiciones universales y galerías comerciales para establecer un continuo que nos invita a reflexionar sobre los marcos de sentido que construyen estos espacios en un momento en el que el arte contemporáneo se hace espectacular guiado por las lógicas corporativas emergentes. Al hacerlo en el recién inaugurado Pompidou, Buren aprovechaba el emplazamiento del museo para llamar la atención sobre el mismo edificio en tanto que ejemplo de una tendencia de arquitectura posmoderna espectacular que viene construyendo imagen y sirviendo de contenedor tanto al arte contemporáneo como a las grandes empresas multinacionales.

En cualquier caso, conviene tener en cuenta que *Les couleurs*, al estar instalada de manera permanente en el museo, puede ser víctima de los roles estético, económico y místico que, como Buren ha criticado, ejercen los museos sobre

56. Se trata de los palacios construidos con motivo de las Exposiciones Universales de 1900 y 1937.

57. Véase: Buchoh, B. *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003, pp. 119-139.

sus colecciones. Esta pieza de Buren puede ser vista por el público del Pompidou como objeto estético equivalente a la marca o firma del artista. La visualidad de la pintura misma a la que apuntaba Buren puede incluso ser interpretada como signo que iguala en términos estéticos los edificios del Estado con los corporativos, estableciendo entre ambos una lógica continuidad acrítica e incluso celebratoria. Por otra parte, el hecho de formar parte de la colección del museo conlleva un aumento del valor de cambio del trabajo del artista en el mercado del arte. Visto en conjunto, esta pieza convenientemente presentada en el Pompidou podría incluso convertir la función de señalamiento crítico del signo vacío, en objeto artístico mistificado que contribuye a desviar los posibles intentos de cuestionar los marcos del arte.

El potencial del trabajo de Buren y su orientación dirigida a aportar conocimiento y contribuir a transformar el aparato productivo e ideológico del arte en términos democráticos son, igualmente, evidentes y relevantes como se aprecia. Visto esto conviene no olvidar las propias enseñanzas de este artista en cuanto a la necesidad de tener en cuenta las maneras en las que el museo, y las lógicas dominantes que gobiernan las instituciones culturales, pueden condicionar la lectura de los trabajos críticos que alojan.

Marcel Broodthaers (Bruselas, 1924 – Colonia 1976)

Quizá la única posibilidad que tengo de ser un artista es la de ser un mentiroso, porque, a fin de cuentas, todos los productos económicos, el comercio, la comunicación son mentiras, la mayoría de los artistas ajustan su producción al mercado, como si fueran productos industriales⁵⁸.

Este artista de origen belga ha producido ficciones expresamente diseñadas para quebrar algunas ilusiones muy

58. Broodthaers, M. "Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Sections Art Moderne" (1972), en Sulz, S. (ed.), Tovar, J.E. (trad.), *Marcel Broodthaers*, México: Alias, 2016, p. 113.

concretas que atraviesan la realidad. De esas ilusiones, la primera y la más importante es aquella nacida en el siglo XIX para la que el Arte (con mayúscula) es una actividad del espíritu humano de carácter atemporal y universal. La ilusión del Arte va ligada a determinadas concepciones de las obras, los artistas, el público, los museos, el coleccionismo, el mecenazgo, la educación artística, la crítica, la estética y de todos los dispositivos que los activan.

La ficción, para Broodthaers, es el medio (diverso⁵⁹ que no específico) que le permite aprehender tanto la realidad como lo que la realidad oculta. O, por decirlo de otra manera, Broodthaers pone a la vista el hecho de que la realidad está atravesada por construcciones idealistas, por ilusiones, que se han normalizado hasta automatizarse. La transparencia de las imágenes y de los textos, la idea del artista genial y desinteresado, la universalidad y autonomía del arte y la cultura, o la nobleza de la nación y del imperio, son ilusiones que atraviesan la realidad. Para quebrarlas, M.B. – así es como firma sus obras – crea ficciones deliberadamente opacas que impidan generar nuevas ilusiones y favorezcan el pensamiento crítico.

La primera de las ficciones que crea M.B. es la de su propio rol de artista directamente interesado en el mercado. Se hizo artista a los 40 años. Hasta entonces había tenido múltiples ocupaciones, incluida la de poeta, y ninguna de provecho, dice. En un gesto “insincero” adoptó el papel de creador viendo que no podía posponer hasta la muerte la necesidad de ganar dinero. Estos gestos “deshonestos” que repite siempre bajo la apariencia de “obras de arte” nos hacen sospechar del idealismo que acompaña todo lo relativo a su nueva dedicación. Vincular abiertamente el interés económico a la figura del artista resultaba ser algo más que una provocación. La ficción del rol que representa, al exceder el ámbito normalizado del Arte, arroja luz sobre el fuera de

59. Véase: Krauss, R. *“A voyage on the North Sea”*. *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Nueva York: Thames and Hudson, 1999.

campo del discurso institucional y hace que se desvanezca la ilusión de desinterés con la que se presenta y divulga.

Narciso, el origen del mundo, y los museos

La signature. (Une seconde d'éternité), es la película de un segundo de duración que M.B realiza en 1970. En ella reconstruye en 24 fotogramas repetidos incansablemente, su firma: M.B. El artista, como Narciso, tiene la oportunidad, a través del cine, de contemplarse eternamente. La película es su espejo, como hace notar irónicamente en los dos breves poemas que la acompañan. Más adelante, insiste en la idea del narcisismo del artista a través de un tercer concepto: la magia. Y lo hace utilizando el principio de la pizarra mágica, según el cual cada inscripción, aunque puede ser borrada, queda grabada en una capa interior donde permanece invisible. Uno de los libritos fechados en 1973 lleva por título: *Magia. Arte y política*. La ironía de M.B. alcanza en este caso a la emblemática figura de Joseph Beuys, a quien dirigirá varias cartas abiertas, una de ellas escrita al hilo de la censura del trabajo de Hans Haacke en el Guggenheim en 1971.

Siguiendo una práctica que ironiza hasta el absurdo la realidad de las prácticas del arte, organiza en 1966 su exposición: *Je retourne à la matière, je retrouve la tradition des primitifs, peinture à l'œuf, peinture à l'œuf* en la Galerie Cogeime de Bruselas. M.B. espera en la calle, justo delante de la entrada a la galería, acompañado de unas cuantas gallinas enjauladas a las que alimenta. En el interior de la galería puede verse un maletín de madera, abierto, que contiene cáscaras de huevo rotas y pintadas con los colores de la bandera belga. La tapa interior está cubierta por varias invitaciones a la exposición, cada una de ellas compuesta por nueve campos rectangulares dispuestos en tres filas en los que se alterna la imagen de las cáscaras en los colores de la bandera nacional, junto con el título de la exposición y las iniciales M.B. copiadas hasta doce veces.

Broodthaers asocia lo material finito y residual en su manifiesta banalidad a significantes de la alta cultura. Hace de las cáscaras de huevo y mejillón elementos sustanciales de la obra de arte. Les atribuye cualidades singulares y trascendentes: son bellas, igualitarias, completas y equilibradas. El huevo de gallina es, incluso, origen del mundo. Y tanto el uno como el otro, satisfechos de su propio molde, pueden perfectamente prescindir del molde social: de la cultura, de la ilusión, de la ideología. De todos los objetos que crea, hay uno que le produce especial satisfacción. Se trata de *Fémur de hombre belga* (1964-1965). El título designa, a modo de tautología, un fémur de varón cubierto en negro, amarillo y rojo; los colores de la bandera nacional. Su sarcasmo alcanza aquí, no solo al conceptual tautológico sino también a la construcción de la idea de nación y a los sistemas de clasificación y conocimiento que articula el museo. M.B. tomará los dispositivos de exposición habituales en los museos de historia natural para presentar la Sección de Figuras *El águila desde el Oligoceno al presente* (1972) de su Museo de Arte Moderno.

Broodthaers no solo era consciente de la progresiva transformación del arte en mercancía que se venía dando desde el siglo XIX, sino también de que la producción artística era resultado, entre otras cosas, de las presiones ejercidas por la censura política. Bastaba tener en cuenta el caso de Hans Haacke en el Guggenheim de Nueva York en 1971, un año antes de que él y Beuys coincidieran en la *Documenta 5*, y de que ambos artistas fuesen invitados a participar en el mismo Guggenheim⁶⁰ poco después de finalizar el evento de Kassel.

La invitación del Guggenheim resultó problemática a Broodthaers debido a la censura que el museo había ejercido con el trabajo de Haacke, de manera que decidió retirar su obra de la muestra. Joseph Beuys, por el contrario, aún

60. Se trata de la muestra *Amsterdam, Paris, Düsseldorf* que organizó el Guggenheim de Nueva York en 1972.

llevando una obra definida por él mismo como “explícitamente política” participó sin reparos en la muestra y, sorprendentemente el museo no le puso ningún problema. A raíz de esta situación, que Broodthaers toma como ejemplificadora, el artista decide escribir una de sus cartas⁶¹ abiertas en forma de ficción a Beuys.

Broodthaers afirma haber encontrado en un tugurio en ruinas en la ciudad de Colonia una carta, escrita por Jacques Offenbach y dirigida a Richard Wagner que decide copiar y enviar a Joseph Beuys en vez de enviarle una carta propia. En esta carta abierta, las figuras de Wagner y Offenbach, más allá de funcionar como alter egos de Beuys y Broodthaers respectivamente, representan dos concepciones del rol social del artista y del aparato de producción del arte que son completamente diferentes.

En la misiva, salpicada de guiños a la situación que se dio entre el Guggenheim y Beuys, Offenbach trata la diferencia entre su concepción de la relación entre arte y política y la de Wagner. La carta refiere indirectamente la participación de Beuys en la *Documenta 5*, donde el alemán instaló una oficina de información para difundir un programa político en el que arte y política se confundían.

En términos generales Broodthaers critica a Beuys la búsqueda de respuestas estéticas a cuestiones políticas que plantea en su programa o su estetización de la política como condición previa para inventar el Estado y la sociedad sin tener en cuenta las condiciones reales del uno y de la otra. Broodthaers apunta lo fácilmente asimilable por la institución artística de la visión de Beuys sobre la “magia” del arte y el poder de la creatividad individual y universal. Las propuestas de Beuys parten, según M.B. de su deseo subjetivo y funcionan con independencia de las condiciones sociales en las que se desenvuelven la sociedad y la política.

61. Marcel Broodthaers, “Mon cher Beuys” publicada con el título: “Politik der Magie? Offener Brief von Broodthaers and Beuys” en *Rheinische Post*, 3 de octubre de 1972. La carta se reproduce también en Brigit Pezzer, “Recourse to the Letter”. *October* vol. 42, otoño de 1987, pp. 174-176.

El planteamiento de Beuys, su creencia en el poder de la creatividad y su atribución de la capacidad de transformación social al individuo por sí mismo, guarda una estrecha relación con la ideología de la postguerra de la Alemania occidental. Dicha ideología, tratando de reprimir la memoria del fascismo, oscurece el contexto histórico y se centra en representar la idea de la reconstrucción alemana como un logro de cada individuo. De manera que la recuperación económica se presenta como “el milagro económico” y el trabajo individual adquiere un estatus mítico. “La creencia en el poder de la creatividad es tanto utópica como reaccionaria. *Utópica* porque este concepto devuelve al individuo el poder de su trabajo, y por tanto se opone a la división del trabajo que es característica de las sociedades capitalistas. *Reaccionaria* porque hace que esta reapropiación aparezca como un acto de voluntad individual, independiente de cualquier condición social previa”.⁶²

Joseph Beuys comparte con Richard Wagner la construcción de una mitología personal que le permite presentarse como creador capaz de dar forma al mundo según sus propios deseos, al margen de las condiciones históricas. De hecho, esta mitología depende de la exclusión de cualquier resto histórico de la realidad. Wagner se refiere a la “obra de arte del futuro” como el centro de un culto en el que la sociedad en su conjunto tomará parte y que afectará a cada individuo, de manera que la sociedad misma será una obra de arte. Su obra de arte total se convierte en un sustituto de la revolución. Y los medios que le dan forma se combinan, no en base a una necesidad interna de la obra sino, por deseo expreso de su autor.

Las propuestas de Beuys, a pesar de su apariencia fragmentaria, necesitan para su comprensión del sistema de sentido totalizante que el propio Beuys ha construido para ellas. De manera que puedan verse como una “obra de arte

62. Germer, S. “Haacke, Broodthaers, Beuys”, *October*, vol. 4, verano 1988, p.71.

total” cuya lógica de producción responde únicamente al deseo del artista.

El planteamiento de Broodthaers, a diferencia del de Beuys, es tomar las limitaciones de la institución artística como punto de partida. Y no proporcionar al mercado del arte obras políticas que hacen que se mantenga la falsa creencia del poder del arte. Broodthaers afirma que la práctica artística es resultado de las necesidades de la industria cultural y de las presiones de la censura política. Y dada esta situación, la labor del artista es deconstruir los mecanismos que hacen de lo artístico algo distinto de las otras prácticas sociales.

Offenbach proporciona a Broodthaers un ejemplo de subversión del aparato de producción, que en efecto se aleja diametralmente de la obra total de Wagner y de sus aspectos mitificadores. Offenbach hace uso de la opereta, un género que no puede eludir las condiciones y fuerzas sociales existentes, puesto que es justamente a partir de ellas como puede llevar a cabo una parodia de los valores tradicionales y de las expectativas sociales de los y las espectadoras. La opereta permite a Offenbach llevar a cabo una crítica combativa que mina las expectativas de la audiencia dándoselas a ver.

Esta estrategia de afirmación irónica es la que pone en práctica Broodthaers cuando da a ver la transformación del arte en mercancía y nos hace desconfiar de él. Para Broodthaers el Arte, escrito con mayúsculas, es una representación particular del fenómeno de la reificación. De manera que, dice, podemos justificarlo como afirmación de las condiciones existentes, proporcionándole así un carácter un tanto sospechoso.

El trabajo de M.B. no siempre sale fortalecido en su presentación retrospectiva. Esta fórmula museística suele dirigirse a encumbrar al artista y sus obras, de manera que aumente su valor simbólico y de mercado. Y, con ellos, se incrementa el valor de las colecciones del museo que lo presenta, así como su estatus, sin olvidar la validez de sus orientaciones discursivas. El canon, o cánones, que promueve.

La más reciente exposición retrospectiva de M.B. en España, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), entre octubre de 2016 y enero de 2017, bajo el comisariado conjunto con el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), parecía empeñarse en disminuir la mordaz crítica de Broodthaers hacia la institución museística y cultural y los sentidos que éstas construyen. Exponía una lectura simple y al mismo tiempo formalista de su trabajo, presentándolo, en la medida de lo posible, vaciado de su potencial crítico con la institución. La cantidad de vitrinas utilizadas, la información redundante y falta de contexto que ofrecían los textos, la (des)ordenación de algunas secciones del museo de Broodthaers, junto con la elusión de parte de la documentación fotográfica más crítica, eran algunos aspectos destacables. E igualmente lo era la construcción misma que del artista hacía la muestra. Quizás como para justificar la precariedad de sus producciones, a M.B. se le presentaba como un artista erudito y a su carrera como un continuo según el cual él y su obra alcanzaban crecientes dosis de complejidad que era apreciable, según las declaraciones del comisario del MoMA, desde las primeras a las últimas salas. El museo pareció desoír las recomendaciones de Benjamin H.D. Buchloh. Cuando el historiador fue preguntado, en el seminario organizado por el propio museo en Madrid, cuál sería en su opinión el modo más apropiado de presentar en el museo la obra de M.B, Buchloh respondió que lo propio sería construir una recepción opaca, difícil, críptica que, en la línea de producción del artista, suscitara interés en el público. Sin embargo, el dispositivo de presentación más bien ponía freno a la posibilidad de interrogarnos más allá de la explicación, que casi a modo de tautología, se hacía de la obra presentada.

En la prensa escrita la exposición se anunciaba con imágenes fotográficas de las obras que pertenecen a la colección del MNCARS. Las mismas que estampadas en tazas de té y otros utensilios, se exhibían, específicamente durante la

muestra en la tienda del museo, a precios no aptos para el público en general.

Como previo a la apertura de la muestra comisariada por Manuel Borja Villed y Jean Christophe Cherix, bajo el título Marcel Broothaers. Una retrospectiva, se celebró la actividad "Encuentro en torno a Marcel Broodthaers ¿Qué fue de la crítica institucional?". Curiosamente ninguno de los invitados abordó la cuestión que allí los congregaba. E incluso Jean Christophe Cherix llegó a molestarse cuando alguien del público hizo notar semejante ausencia. La lectura que los expertos y comisarios, varones, hicieron del trabajo de este artista se alejaba de la posibilidad de pensar el trabajo de M.B. en términos de crítica institucional y, más aún, de plantear su utilidad en nuestro presente.

Michael Asher (Los Ángeles, 1943 - 2012)

El trabajo de Michael Asher aborda la construcción material e ideológica de los espacios expositivos del arte. Sus estéticas contextualizadas han ayudado a señalar los modos en que estos lugares contribuyen a crear una relación idealista con las obras y cómo en ellos las obras mismas nos distraen del contenedor en que se presentan para su recepción. El término "estéticas situadas" (*situational aesthetics*) que Asher toma de Victor Burgin, implica una concepción del trabajo que atiende tanto a su estructura lingüística y formal como a los parámetros que lo determinan históricamente. Son tres las ideas clave que lo definen: lo material vinculado a la especificidad del espacio, el lugar tenido en cuenta en oposición al objeto o la representación, y la idea de presencia en tanto que especificidad temporal.⁶³

Michael Asher utiliza los materiales con los que se da forma a los espacios expositivos. Y lo hace teniendo en cuenta su determinación contextual y procedimental. Evita la inclusión de objetos que distraigan de las condiciones

63. Véase: Buchloh, B. "Michael Asher and the Conclusion of Modernist Sculpture", en *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, op. cit., p. 14.

diseñadas para su recepción. E interviene únicamente en el tiempo establecido, de manera que el trabajo desaparece tras su muestra. No es vendible ni coleccionable en los términos habituales.

La práctica artística de Asher se distancia por completo de la representación. Cuando comienza a trabajar en sus "airworks" en los años sesenta explica su motivación hacia las corrientes de aire en respuesta a las declaraciones de Joe Goode, pintor que afirmaba estar interesado en el "fenómeno de las ventanas". Con esta broma, Asher cuestiona la mediación que ejercen las representaciones del mundo sobre nuestra percepción y conocimiento, así como la posición del artista como mediador. Si las representaciones son construcciones mediadas por las lecturas que del mundo y sus fenómenos hacen los artistas y éstas les son ofrecidas a los y las espectadoras, Asher propone una percepción que llame la atención sobre las condiciones materiales de los lugares de exposición y propicien una reflexión crítica sobre su funcionamiento.

Haciendo uso de metodologías de reubicación, adición, sustracción o designación, Asher de manera sutil y muy precisa, ha venido modificando los espacios del arte haciendo que reparamos en aspectos que pasaban desapercibidos. Ha llamado la atención sobre las convenciones que operan y cobran forma en galerías y museos para establecer determinados modos de recepción. En su planteamiento crítico con la institución, Asher facilita que la imaginación se aplique a modificar la materialidad de lo real, en su funcionalidad.

En su intervención en la Pomona College Art Gallery (1970) Asher nos invita a tener en cuenta la abstracción que ejercen los espacios expositivos sobre cualquier elemento que se introduzca en ellos, incluida la luz natural, el aire, el sonido, o incluso el paisaje exterior. Asher instaló dentro del espacio la galería californiana otro espacio, transitable, compuesto por dos triángulos rectángulos conectados por un escueto pasillo. La altura del techo fue rebajada, de tal manera que el conjunto se abría a la calle en un vano cuadrado que

enmarcaba la vista exterior. El espacio se mantuvo abierto día y noche durante el tiempo de la muestra.

“Al entrar y moverse por la instalación, el espectador se ve progresivamente separado de la realidad exterior y al mismo tiempo percibe la abstracción gradual de la realidad dentro de un espacio controlado y determinado formalmente.⁶⁴ La abstracción de los elementos reales (iluminación, aire, temperatura, sonido) a la que contribuye esta instalación hace que nuestra atención recaiga sobre el espacio expositivo que le da forma. Y, al mismo tiempo, nos invita a no ser ingenuas respecto de las condiciones materiales que dan forma, en cada presente, a cada experiencia perceptiva.

La materialidad de la convención

En 1973, Asher comienza a intervenir en galerías comerciales. En la Franco Toselli de Milán, eliminó con un chorro de arena el revestimiento de los muros y del techo dejando a la vista las capas subyacentes que habían sido cubiertas para ambientar el espacio como cubo blanco. La retirada material iba aquí pareja al desmantelamiento de la convención en la que cobraba realidad el relato, dominante en la época, de la autonomía del arte. Los muros, ahora en tonos ocre y sienas, se leían en continuidad con el espacio exterior de la ciudad italiana.

En las mismas fechas intervino en la Galerie Heiner Friedrich de Colonia pintando todos los techos de la galería en un tono ligeramente más oscuro que el gris asfalto del suelo. Para ver el trabajo de Asher era necesario recorrer todas y cada una de las dependencias de la galería. A través de la pintura planteada ya no como objeto que se presenta sobre un telón sino como elemento que señala el contenedor, la oficina, el almacén y la zona expositiva quedaban enlazadas en un continuo que permitía reconstruir

64. Asher, M. *Writings (1973-1983) on Works (1969-1979)*, Halifax: The Nova Scotia College of Art and Design, 1983, pp. 38 y 42.

el espacio en relación con las funciones de la galería. Asher buscaba aquí definir formalmente una estructura arquitectónica determinada y diferenciar materialmente la función de la producción estética en relación con las actividades que se desarrollan en ella.

Lamentablemente, al finalizar el tiempo acordado para la intervención, el galerista decidió mantener de forma permanente la pintura del techo, lo que implicaba apropiarse del plusvalor de un trabajo que en su misma formulación trataba de evitar semejante situación. Cuando en sus escritos Asher reflexiona sobre este trabajo, se refiere a las galerías como lugares que abstraen la producción estética para adaptarla comercialmente. La galería, dice, no representa ni la producción, ni el interés de la comunidad, ni siquiera el interés del productor individual, ni tampoco se preocupa por el contexto histórico del trabajo. La función del galerista, que no participa en la producción del trabajo, es fijar un valor comercial del mismo que no guarda relación con su función como producción estética. La galería es principalmente el lugar en el que se comercia y el galerista busca asegurarse un plusvalor a partir de la producción de arte, aunque para ello tenga que falsificar la intención del trabajo.

En cualquier caso, Michael Asher se afirma⁶⁵ en la necesidad de intervenir en galerías de arte puesto que ahí es donde, dice, su trabajo puede resultar más efectivo en la medida en que cuestiona e introduce modificaciones *in situ* y al mismo tiempo garantiza que se difundan dentro del circuito artístico.

La sustracción que practicó en la Claire Copley Gallery en 1974 es, con toda probabilidad, la más divulgada de todas las realizadas en galerías comerciales. En esta ocasión, Asher retiró el muro que separaba la zona expositiva de los espacios de venta y del almacén. La retirada del muro propiciaba que las labores de la galería,

65. *Ibid*, pp. 94-100.

la funcionalidad de los muros de separación y el tipo de interpelación que tal disposición provoca en el público, aparecieran, de nuevo, como un continuo y a la vista. La función de esta intervención, como él mismo explicó, era didáctica. Trataba de presentar las condiciones materiales del proceso de abstracción, y también mostrar el funcionamiento de las galerías, el trabajo de los galeristas, así como revelar su filiación con la producción, la mediación y la recepción de la cultura. La galerista, Claire Copley, participó en la labor didáctica que Asher buscaba.

Es interesante reparar en el hecho de que hay, también, galerías que no se orientan hacia fines comerciales. La Claire Copley (1973-1977) tuvo que cerrar tras unos pocos años y encontró, junto con otras, una alternativa, en formato de fundación sin ánimo de lucro, con la que apoyar trabajos artísticos no orientados al mercado. La conocida como *Foundation for Art Resources*, formada por Claire Copley, Morgan Thomas y Connie Lewallen, y sin contar con un espacio propio, ha producido y expuesto trabajos poco convencionales en los que se abordan las relaciones estructurales entre arte, productores y público.

Las estéticas contextuales de Asher implican una transformación significativa en la medida que logran suspender temporalmente la función económica y aurática de las galerías y en su lugar nos permiten recorrer y conocer sus espacios y funciones. En cualquier caso, conviene tener en cuenta que esta suspensión temporal del ejercicio de ventas proporciona otro tipo de capital a las galerías: el capital simbólico, que recordando a Pierre Bourdieu es el específico de este campo. En este sentido, un aspecto que introduce Asher en su práctica es resignificar el propio término de capital simbólico al desligarlo del valor de cambio, o, si se prefiere, al vincularlo a un valor de uso que se pone a libre disposición de la audiencia.

Intercambios materiales: intercambios simbólicos

Años más tarde, Asher propuso un intercambio entre dos galerías de estatus desigual, que se formalizó en la *Morgan Thomas at Claire Copley Gallery Inc. Claire Copley Gallery Inc., at Morgan Thomas* (1977). Con este desplazamiento Asher trataba de dirigir la atención, en una escala más amplia, hacia la totalidad de las funciones de ambas, así como a transformar la cadena de producción-distribución al tiempo que eliminaba la posible comercialización de su trabajo.

Asher propuso a estas dos galerías de Los Ángeles un intercambio temporal de sus espacios. Que la Morgan Thomas trasladase sus operaciones a la Claire Copley, y viceversa. La asimetría entre ambas galerías era evidente. Mientras que la Claire Copley estaba situada a pie de calle en un espacio céntrico de la ciudad y trabajaba con artistas conocidos, tanto el espacio como los artistas con los que trabajaba la Morgan Thomas eran bastante más modestos. Al exponer en las dos galerías al mismo tiempo, Asher enfrentaba la estrategia habitual del mercado del arte cuando presenta a un mismo artista en solitario en varias galerías al mismo tiempo para crear, como él mismo explica,

la ilusión de un cierto grado de objetividad, de necesidad histórica del trabajo de un autor. [...] La galería intenta que el trabajo del artista en concreto tenga un impacto en el mercado. Se sobreentiende que una doble presentación no puede compartirse con otro artista puesto que podría disminuir el impacto buscado [...], esta simultánea instalación de mi trabajo no impedía que otros artistas expusieran en ambas galerías al mismo tiempo. [...] Las dos exposiciones de las galerías mostraron trabajos definidos tradicionalmente como mercancías junto con mi trabajo que negaba programáticamente ese estatus. El trabajo, al remitir a las instituciones de las dos galerías sobre sí mismas y mediar entre ellas –una mediación que normalmente era del tipo objeto/mercancía– intervenía

en la forma de distribución dominante de los trabajos artísticos.⁶⁶

En cualquier caso, en esta época, Asher comienza a cuestionarse la operatividad de sus estéticas en contexto. Un análisis contextualizado de la materialización de las condiciones de enmarcado de la práctica artística –ya se manifiesten en elementos específicos como paredes móviles en la galería, o en situaciones como pueden ser los temas de las exposiciones o las particularidades institucionales– ya no es capaz de dirigirse o de atender adecuadamente a las condiciones universales de abstracción con las que la obra de arte se ve forzada a existir. Esas condiciones, reflexiona Asher, aunque han sido atendidas de manera concreta en el trabajo, se ignoraron en la práctica. El grado en el que un objeto se ve influido por las determinaciones formalistas del arte moderno elevado siguen estando ocultas a la vista. Asher llega incluso a la conclusión de que estas estéticas contextualizadas a menudo reproducen las abstracciones de la tradición moderna, incluyendo el estatus de mercancía del trabajo que, por necesidad, se desconecta de cualquier contexto a excepción del mercado.

La economía en la que se sustenta la práctica artística de Asher elude en la medida de lo posible el mercado del arte. Sus trabajos, salvo en contadas excepciones, se destruyen tras el tiempo de exposición previsto. Como bien apunta Andrea Fraser, Asher interviene y transforma la economía material y simbólica en la que existe la práctica artística. Sustituye una economía de bienes por otra de servicios.

Al materializar las intervenciones exclusivamente en el lugar acordado y durante el tiempo preciso en el que se van a exponer públicamente, al destruirlas una vez transcurrido éste, Asher evita que el trabajo se integre en el circuito de comercialización. Y evita, igualmente, una economía, para el artista, basada en la venta. Según explica Fraser, la venta

66. *Ibid*, pp. 156 y 157.

no supone un pago por el trabajo, sino el porcentaje de un adelanto que se prevé. El planteamiento y la práctica rigurosos de la especificidad en términos espaciales y temporales permitió a Michael Asher prescindir del aparato de producción, distribución y venta convencional al relato de la autonomía como esencia del arte. E hizo depender la economía de su trabajo únicamente del pago por servicio en forma de honorarios.

Al unir espacio de creación y exhibición, la obra de Asher, ofrece una alternativa al aparato de producción en el que se sostiene la concepción esencialista de la autonomía del arte. Y, al ser destruida una vez ha terminado su tiempo de exposición, su producción, se ha desligado de las lógicas y los usos comerciales. Hacer que la retribución económica de su trabajo recayera exclusivamente en el pago por servicio le ha facilitado, sin duda, mantener la distancia necesaria para poder llevar a cabo un ejercicio consecuente de su práctica artística. Por otra parte, la destrucción de sus obras no ha supuesto que caigan en el olvido. Al contrario, su *Writings (1973-1983) On Works (1969-1979)* escrito en colaboración con Benjamin H.D. Buchloh, quien es a la postre responsable de la edición, es un libro que está a la venta en librerías, disponible en bibliotecas e incluso accesible en internet, que asegura que su trabajo goce de una amplia difusión. En tanto que materialización de una buena parte de la herencia que nos deja, este texto, constituye el ejemplo de una vía que está abierta para que se la pueda continuar.

Los suyos han sido unos modos de hacer incisivamente reflexivos, también en su labor docente,⁶⁷ y no por ello menos sutiles. Las metodologías de retirada, suma, señalamiento y desplazamiento de sus estéticas situadas, la atención a los

67. Michael Asher trabajó como docente en el California Institute of the Arts (CalArts) desde 1973 hasta 2008, año en que de dio de baja por enfermedad. Su faceta docente la han celebrado tanto sus colegas como sus estudiantes, con quienes compartía auténticos maratones críticos. En sus clases se analizaba cada trabajo poniéndolo en contexto, lo que incluía atender a los límites del propio programa educativo.

lugares y haceres en la materialidad ideológica que los sustenta, así como su aproximación literal *in situ* al aparato del arte y sus condiciones, han desmantelado la neutralidad de la norma. Y, al mismo tiempo, han tejido delicadas estructuras materiales, también, para el pensamiento.

Louise Lawler (Bronksville, New York, 1947)

El trabajo de Louise Lawler es, entre otras cosas, ejemplo de una práctica que desnaturaliza las convenciones que rigen los diferentes espacios en que se presentan las obras de arte. Esta artista fotografía las obras *in situ* en su tránsito por las dependencias del museo, *A.C.A.D.E.M.Y.* (1987), la casa de subastas, *Board of Directors* (1989), el hogar de familias pudientes, *Monogram* (1984) o en la sede de importantes empresas como la Paine Webber en Nueva York (1982).

El fuera de campo de la representación. El deslizamiento de los roles

Utilizando una fotografía premeditadamente oblicua,⁶⁸ o lo que es lo mismo, integrando en la imagen aspectos que se consideran secundarios, o poco relevantes, Lawler incorpora, con un agudo sentido del humor, el fuera de campo de la representación institucional. Hace asomar las condiciones de enmarcado de las obras, la estructura mercantilista del mundo del arte o la concepción tradicional de la figura del artista.

Lawler ha ido tomando de manera continuada fotografías de reconocidas obras de arte en diferentes espacios. Y lo ha hecho desviando la mirada hacia los detalles más insignificantes y, al mismo tiempo, más cargados de sentido en función del contexto en el que se encontraban. En sus

68. Douglas Crimp se refiere en estos términos la fotografía de Louise Lawler. Véase: "Prominence Given, Authority Taken. An Interview with Louise Lawler", en *Grey Room* 04, verano, 2001.

imágenes se evidencia que las obras significan en función de los contextos y modos en los que se presentan, lo que contradice el relato esencialista de la autonomía del arte. Y que las obras y sus contextos nos informan a su vez del tipo de relaciones sociales que se establecen en torno a ellas. Sus fotografías, que a menudo van acompañadas de un texto breve y en las que el título juega un papel importante, ponen igualmente de manifiesto la relación entre la movilidad a la que están sujetas las obras de arte y la acumulación de capital simbólico y económico que van adquiriendo.

En las fotografías de Lawler bien puede verse el punto de vista que plantea Andrea Fraser según el cual, la colección y presentación del arte ha sido siempre en primer lugar una manera de exhibir el estatus social y económico y no tanto el valor estético de las obras. Es Helen Molesworth, quien ve en las obras de arte que Lawler fotografía en los acomodados hogares de la alta burguesía su uso como trofeo y fetiche, como decorado de una identidad y símbolo de una posición social.⁶⁹

Louise Lawler ha sido para Andrea Fraser una artista de referencia. En los inicios de su trayectoria, Fraser escribió *In and Out of Place*, un texto sobre el trabajo de Lawler en el que valoraba su capacidad para deslizarse por entre los roles de los agentes de la institución.

Fraser, lee las disposiciones fotográficas de Lawler como documentación de las maneras en que se disponen las obras en las colecciones privadas de grandes empresas y en los museos. Las fotografías de Lawler muestran los usos sociales que se dan al arte una vez abandona el estudio del artista. "Lawler detecta, en el uso que hacen las grandes empresas de sus colecciones de arte, una analogía entre las jerarquías que se establecen en la institución arte y en la institución empresarial [...], documenta como el arte se utiliza para expresar una determinada posición en la jerarquía empresarial [...], la

69. Molesworth, H. "Louise Lawler: Just the Facts" (2006), en Molesworth, H. y Walsh, T. (eds.), *Louise Lawler*, Cambridge, Mass.: The MIT Press. *October Files* 14, 2013, p. 123.

pintura y escultura de gran formato en la zona de recepción crean la imagen pública deseada por la empresa, [...] en las serigrafías se determina la posición de los oficinistas”.⁷⁰

Uno de los objetos recurrentes en las fotografías de Louise Lawler son las etiquetas que acompañan a las obras, en las que aparece, a modo de información, tanto el nombre del artista, como el nombre del propietario. Para Fraser, estas etiquetas son la forma más visible en la que la institución establece la autoría, el pedigrí y el valor de las obras, a través de los “nombres adecuados”.

El “nombre adecuado” en tanto que identidad esencial, aunque imaginaria de un yo unificado crea al sujeto como tal, en el lenguaje, conforme a la ley. A través del “nombre adecuado”, los individuos se inscriben en las relaciones de poder y vienen a identificarse con y a ser identificados por las posiciones que se dan en su interior. La organización convencional de las prácticas artísticas en torno a la firma [...] instituye el “nombre adecuado” como parte del objeto de arte; de manera que los artistas están encerrados en una estructura de subjetividad institucionalizada. Y la exposición institucional de “nombres adecuados” que designan a los autores y a los propietarios de objetos, define esa subjetividad en términos de consumo y de propiedad.⁷¹

Louise Lawler entiende la producción artística como una práctica en la que interviene tanto el aparato cultural, como el conjunto de sujetos que lo hacen posible: artistas, coleccionistas, espectadores, trabajadores de museos y galerías, etc. De manera que sus obras desafían la división del trabajo que se da en el mundo del arte, la asignación de funciones y espacios, y los mecanismos ideológicos que articulan la idea de autoría y de propiedad de las obras. Louise Lawler localiza la crítica institucional en un conjunto sistematizado

70. Fraser, A., “In and Out of Place” (1985), en Molesworth, H. y Walsh, T. (eds.), *Louise Lawler, op. cit.*, pp. 8-9

71. *Ibid*, p. 10.

de procedimientos de presentación de la institución arte, y los subvierte al no ajustarse a los modos de producción y presentación habituales. Lawler “se las arregla para escapar de la marginalización y de la asimilación, dado que, sea cual sea la posición que ocupe, ella siempre está también en otra parte, en otra cosa”.⁷²

Lawler intervino en el marco de la *Documenta 7* a pesar de no haber sido invitada. Y lo hizo con *Excerpts from a Letter to the Participating Artist by the Director of Documenta 7, R.H. Fuchs, Edited and Published by Louise Lawler* (1982). También conocida como *Documenta Stationery* (*Artículos de escritorio de Documenta*). Lawler utilizó parte del texto de la carta en la que R.H. Fusch invitaba, en un tono romántico pomposo, a artistas a participar en la muestra y lo redujo a un pequeño ornamento estampado, en papel de cartas y en un sobre a juego. Papel y sobres se pusieron a la venta en el *stand* de la *Fashion Moda's art*, próxima a las galerías de la *Documenta*. Lawler aquí, haciendo gala del sentido del humor habitual en su trabajo, redujo “el discurso del arte elevado a un mero complemento [a un *souvenir*] de las instituciones y del mercado del arte”.⁷³

Rosalyn Deutsche sitúa el trabajo de Louise Lawler en el marco de las feministas de la posmodernidad que logran mostrar la institución arte como un campo de batalla patriarcal. Lo que aportan estas artistas según Deutsche, es que contraponen los enfoques idealistas de la ideología burguesa del arte con el ejercicio de dominación sexual de la institución arte. Así, para Deutsche, Lawler, trabaja erosionando la representación idealizada con la que el museo se presenta a sí mismo y a las obras que aloja. Lo que plantea esta artista es una reordenación de los espacios y objetos del museo, “llamando la atención sobre el aparato representacional de instituciones de arte específicas y, al mismo tiempo, sobre ‘el arte como institución’”.⁷⁴

72. *Ibid*, p. 12.

73. *Ibid*, p. 8.

74. Deutsche, R. (2006), “*El rudo museo de Louise Lawler*”, [en línea],

En su carpeta de fotografías en blanco y negro, *Arrangements of Pictures (Disposiciones de fotografías)*, publicada en 1983 en la revista *October*, Lawler subraya el autoritarismo del aparato de presentación del museo que, al igual que la ideología, no se muestra abiertamente como tal sino “en los márgenes del campo visual y cognitivo de quien visita el museo”. Lo que Lawler pone a la vista a través de estas reordenaciones del espacio museístico, de sus elementos periféricos y sus detalles, es el aparato representacional de esta institución como aparato ideológico de dominación patriarcal. Para Rosalyn Deutsche “Lawler se apropia de las ordenaciones del museo y las reordena de una manera que recuerda el enfoque con el que Freud interpretaba los sueños... [es decir] como análisis de los ‘sueños’ del museo, o lo que es lo mismo, del deseo que toma cuerpo en sus ordenaciones”.⁷⁵

Andrea Fraser (Billings, Montana, 1965)

El trabajo de Andrea Fraser atiende específicamente a su posición dentro del ámbito del arte. Y, en consecuencia, pasa por reconocer las herencias que recibe tanto a nivel familiar como artístico. Fraser tiene en cuenta las disposiciones y aspiraciones, los deseos y los *habitus* que ha adquirido en el seno de su familia biológica: madre artista lesbiana, padre predicador, hermanos con los que ha compartido juegos transgresores. E, igualmente, reconoce la tradición artística a la que se suma: crítica institucional y arte feminista crítico con la representación. A partir de aquí, y tomando como referente la sociología de Pierre Bourdieu, traza una genealogía que le lleva a

[última fecha de consulta: 6 de abril de 2019]. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0106/deutsche/es>.

Con “el arte como institución”, Deutsche se refiere al concepto de institución introducido por Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia*, del que ya hemos hablado. La institución, recordamos, incluye los aparatos de producción, distribución y exposición del arte y las ideas que prevalecen en una época determinada sobre lo que es o no es el arte y que definen la recepción de las obras.

75. *Ibid.*

distinguir la práctica artística de la cultural. Según Fraser, la primera es reflexiva sobre sus propias condiciones y apunta a transformar las relaciones sociales que sostienen el campo del arte y, con ellas, su estructura y orientación. Mientras que la segunda reproduce las ideologías dominantes.

Sus métodos de trabajo incluyen la investigación de espacios y discursos, incluidas sus funciones, el tipo de relaciones sociales que sostienen el campo del arte, el capital que está en juego o las formas de legitimación propias del campo. Fraser se apropia de discursos y textos ya publicados con los que compone guiones, que en sí mismos son un montaje de contextos, para su escenificación específica en persona, lugar y tiempo. E igualmente crea textos de carácter analítico, crítico y teórico que presenta como obras. Sus puestas en escena *in situ* hacen presente su rol en relación con otros roles del campo del arte, así como la legitimidad que le proporciona el hecho de ocupar una posición de reconocimiento. Fraser sobreactúa sus guiones, en los que incorpora el punto de vista del museo, la gala inaugural o el espacio del arte concreto en el que interviene y la interpelación que éstos dirigen a su público. Hace evidente la parodia y despliega un sentido del humor que no desdeña lo absurdo. Fraser escenifica el conjunto creando una distancia respecto de las lógicas reinantes en cada lugar concreto. Y busca crear en el público una complicidad que le lleve a participar del cuestionamiento de las lógicas que legitiman estatus y jerarquías dentro del campo.

Fraser pone en escena a través de su persona las diferentes posiciones que están operativas en el campo del arte, dando a ver su composición y las luchas de poder internas en las que también está en juego su propia legitimación como artista.

La distinción

La distinción social que se requiere para estar en el mundo del arte, la manera en que nos interpelan los museos, la ex-

clusividad y competencias con las que los artistas aspiran a mejorar sus posiciones, las luchas por el reconocimiento, el prestigio y el estatus, la instrumentalización del arte por los poderes financieros y políticos, así como las desigualdades económicas generadas en la propia institución arte son materia prima para su trabajo.

En los más de treinta años que esta artista lleva haciendo crítica institucional, su cuerpo ha sido el lugar de enunciación de estudiados guiones que, compuestos por ella misma a partir de citas, conforman, como hemos dicho, un montaje de contextos plagado de rotos, descosidos y costuras. Su escenificación, un tanto histriónica y cargada de humor, de los discursos y las posiciones que articulan el campo del arte, incluyendo la suya propia, le ha permitido interpelar al público distanciadamente. Y, al mismo tiempo, ha dado a conocer la institución arte y tratado de orientarla hacia prácticas más democráticas y estructuras menos desiguales.

La tensión que surge en el trabajo de Andrea Fraser en su continua puesta en escena en emplazamientos específicos oscila entre, y conjuga, lo personal –como construcción de la figura de la artista– y lo político –que da a ver las posiciones de poder y reconocimiento en la institución, o la instrumentalización de la misma y de sus agentes. Fraser encarna la contradicción entre ambas posiciones y esto le permite situarse como artista en un lugar de reconocimiento dentro de la institución y, por tanto, al mismo tiempo, ocupando una posición de visibilidad para la práctica de la crítica institucional. La artista en este caso es el campo de batalla en el que se libran las luchas y tensiones entre la conservación de su rol y la transformación de la institución.

Cuando Fraser decidió, siguiendo a Bourdieu y a Freud, hacer crítica institucional reflexiva y en emplazamientos específicos, lo hizo pensando en la práctica artística como contra-práctica, es decir, como una práctica analítica y de intervención que aspira a transformar el campo del arte. Pero ello no evita que, al ser ella misma quien pone en escena el con-

flicto repetidamente en el tiempo, se arriesgue a reproducir la figura del artista en sus aspectos más conservadores.

Su trabajo más reciente aborda en forma de texto las crecientes desigualdades económicas existentes en el campo del arte en el contexto neoliberal, así como las dificultades que ella misma como artista encuentra en esta coyuntura para continuar interviniendo en la institución de forma crítica. En la Bienal de Whitney en 2012 presentó: *There's no place like home* y *L'1% C'est Moi*. Se trata de textos en los que aborda lo que se ha venido a llamar "crisis" como momento que señala el triunfo neoliberal. Fraser parte aquí de la convicción de que la crítica se ha institucionalizado y, en todo caso, ha hecho más fuerte a la institución. En estos textos, desde una posición que puede considerarse de derrota, Fraser señala a los responsables de las hipotecas *subprime* y del desmantelamiento de los servicios públicos como los nuevos coleccionistas y al mercado del arte como beneficiario directo de esta situación. Las multinacionales patrocinadoras de museos y sus fundaciones son parte responsable de la merma de las arcas públicas ya que se benefician de la deducción de impuestos –y, por tanto, del dinero de los contribuyentes– para poner en marcha proyectos que les proporcionan legitimidad y que en absoluto favorecen al común.

La diferencia entre los salarios de los trabajadores de museos ha crecido en relación de 40 a 1 desde la desaparición de los sindicatos. En su pieza *Actions Count Down* (2013) se especifica que la paga anual de los profesionales de la administración del MoMA equivale a lo que el director del mismo museo gana en 32 horas. En las universidades, la situación no es menos preocupante, expone Fraser, en la medida en que se ofertan Másteres en arte a precios desorbitados, mientras las clases son impartidas por profesores adjuntos que cobran una miseria.⁷⁶

76. A esta situación habría que añadir la carga en forma de deuda que soportan los estudiantes universitarios estadounidenses. Para más infor-

La contradicción más significativa en la práctica artística de Fraser es que cuando la reflexividad de su trabajo se cierra en bucle sobre su persona, como ocurre en *Untitled* (2003) o en *Projection* (2008), tiende a bascular peligrosamente hacia la reproducción de las condiciones del campo en lugar de hacia su transformación. Es evidente que la tensión que Fraser ha logrado provocar en sus escenificaciones pierde fuerza cuando limitándose a su rol de artista, lo personal encoge lo político, lo reduce cada vez más a la figura de la artista, dejando fuera las relaciones de poder que se dan entre el campo del arte, el de la política y el de la economía. Igualmente pierde efectividad siempre que abandona la intervención específica para un espacio o contexto concreto. E, igualmente, se resiente en la medida en que, en la época de la comunicación por Internet, sus obras quedan confinadas en los muros de los museos y en colecciones privadas.⁷⁷

Como se desprende de lo visto, la aproximación política de los y las artistas de la crítica institucional no pasa tanto por representar con sus obras este o aquel conflicto político, sino por intervenir específicamente en las políticas que atraviesan y articulan su lugar de trabajo: la institución arte. Hito Steyerl es muy clara al respecto cuando afirma que “el arte no está fuera de la política, sino que la política reside en su producción, su distribución y su recepción”.⁷⁸

La crítica institucional en toda su dimensión bien puede entenderse como práctica que toma como material de trabajo las políticas de la institución arte y que se orienta y esfuerza reiteradamente por democratizarla. En tal conjunción reside su radicalidad y su potencia política. En sus

mación sobre estas cuestiones véase: *The Artist as Debtor: advocacy and information sharing*, [en línea], [última fecha de consulta: 6 de abril de 2019]. Disponible en: <https://www.facebook.com/groups/1456508724571514/>.

77. Véase: Aldaz, M. “L’1%, c’est moi. Andrea Fraser: la artista como campo de batalla”, en *Campo de relámpagos*. 26/06/2016, [en línea], [última fecha de consulta: 6 de abril de 2019]. Disponible en: <http://campodere-lampagos.org/critica-y-reviews/25/6/2016>.

78. Steyerl, H. *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires: Caja Negra, 2014, p. 105.

intentos por transformar la institución arte en un espacio más democrático e igualitario es posible rastrear sus límites y potencialidades en cada caso concreto. Y a partir de ahí se pueden buscar las maneras de continuar activándola en cada presente.

3. El museo

¿Vender mi museo? Sí. ¿Es posible? ¿No corro el riesgo de empañar mi marca? ¿No me convertiré de nuevo en un vendedor como cuando agarraba a un cliente en la calle Alta de Bruselas a cuenta del patrón de un almacén de vestidos? Así, el museo se convertiría otra vez en un objeto artístico abandonado a la especulación como tantos otros. Naturalmente no se trataría de un vestido que, una vez vendido, pudiera convertirse en un bien de uso corriente, puesto que el museo no es utilizable. Reflexiono. Este museo sólo podría venderse a una institución que tomase todas las garantías necesarias para evitar una especulación. Su misión, y la mía, consiste en rechazar cualquier idea de especulación tras las últimas barreras de un inconsciente colectivo. El precio del museo no puede definirse más que por el precio real de los objetos (restos, documentos, libros, grabados) que me pertenecen y mis ingresos deberían corresponder a los del director de un museo modesto.

¿Pago único o salario regular? ¿Salario o pago? Da lo mismo. A condición de impedir cualquier enriquecimiento con las plusvalías. Pues se trata, a este respecto, de salvar mi desinterés y el de mis clientes.

Marcel Broodthaers. Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Galerie du xx siècle. Proyecto para el contrato de compraventa, en Marcel Broodthaers. Editorial Alias.

Desde las posiciones de la crítica institucional, el museo se ha tomado como objeto de estudio, de intervención y de ficción. Este capítulo introduce un conjunto de planteamientos que se detienen en el análisis de sus funciones y prácticas habituales.

En su artículo de 1984, "Museos, gestores de la conciencia", Hans Haacke aborda la deriva de los museos europeos en relación a la expansión del capitalismo hacia su fase neoliberal y su expresión en muestras espectaculares,

taquilleras y creadoras de mitos. El hecho de que las ordenaciones museísticas no son inocentes, sino que responden a planteamientos claramente ideológicos, lo veremos en su *Viewing Matters: Upstairs* (1996); la disposición de objetos de la colección del Museo Boijmans Van Beuningen de Rotterdam que realiza Haacke.

Algunos de los escritos de los años 70 de Daniel Buren analizan los roles y las funciones del museo en tanto que marco de sentido. La ficción museística que Marcel Broodthaers crea entre 1968 y 1972 arroja luz sobre los relatos del poder, el arte y el mercado, al igual que sus *Décors* (1975). Y la intervención específica de Michael Asher a finales de los 90 en el MoMA de Nueva York, paradigma del cubo blanco, informa sobre los modos de construcción del canon del arte moderno.

Las reflexiones que plantea Andrea Fraser a comienzo de los años 90 sobre el origen, formación y estatus de los museos, las prácticas de los agentes, incluido el público, así como la implantación de programas multiculturales en estas instituciones en los Estados Unidos, contribuirán a mostrarnos aspectos de esta institución que bien merecen ser revisados públicamente y con ojo crítico. Por último, la intervención específica de Hito Steyerl para la Bienal de Estambul en 2013 en la que aborda las prácticas recientes de los museos franquicia como agentes económicos en el capitalismo avanzado y la contribución de Hans Haacke como parte de la Gulf Labor a la campaña *52 Weeks*, nos mostrarán parte del sostenimiento económico de la expansión museística en el formato franquicia dirigida al turismo cultural de lujo.

Hans Haacke

El museo como *site* para el desarrollo del capitalismo neoliberal

En “Museos, gestores de la conciencia”, Haacke nos advertía de la estrecha y creciente confluencia que se estaba produciendo entre los museos, el patrocinio privado, la políti-

ca y las ideologías más reaccionarias en consonancia con el desarrollo del capitalismo neoliberal. Nombres como Peter Ludwig, Charles Saatchi o el Conde Panza di Biumo son ejemplos de un nuevo tipo de coleccionista que influye en las políticas públicas con vistas a mejorar los beneficios de sus negocios particulares y al mismo tiempo revalorizar sus colecciones de arte.

En este texto Haacke recuerda que los patronatos de los museos en los EE. UU. están compuestos principal y mayoritariamente por hombres del mundo de los negocios y de las altas finanzas. Hombres, y alguna mujer, que están en plena sintonía con el punto de vista del *Wall Street Journal*, el diario que hace las funciones de guía ética para el colectivo. La situación, según apunta Haacke, no es muy distinta en los museos públicos de Europa cuya tendencia ideológica, en cualquier caso, se radicalizó en Inglaterra con la llegada de Margaret Thatcher.

La creciente apertura de los museos al patrocinio corporativo y a las lógicas neoliberales, que arrancó con fuerza en los Estados Unidos a finales de los años 60 y que se extendió en el Reino Unido y Europa a finales de los años 70, se fue traduciendo en la programación de exposiciones “excitantes” encaminadas a atraer a gran cantidad de público. Fue así como el funcionamiento del museo se hizo cada vez más dependiente del capital corporativo para sus programaciones. La situación se extremó con las recesiones de los años 70 y 80, “muchos gobiernos enfrentados a enormes déficits –a menudo debido a la considerable expansión de los presupuestos militares– redujeron radicalmente las partidas económicas destinadas a los servicios sociales al igual que al arte. Los museos vieron que no tenían otra elección que dirigirse a las grandes empresas como salvavidas”.⁷⁹ Reagan y Thatcher son ejemplos paradigmáticos; recortaron drásticamente las subvenciones en materia social y cultural y alen-

79. Haacke, H. “Museos gestores de la conciencia”, en *Brumaria* nº 3, 2004, p. 75.

taron al sector privado a aprovechar las oportunidades que se le brindaban. Algo parecido hemos vivido en España en estos últimos años de la llamada “crisis”.⁸⁰

Lo que Haacke pone de relieve en este texto es la relación entre la nueva gestión económica promovida por Thatcher y Reagan, la entrada del capital corporativo en los museos y la transmisión de ideologías de corte neoliberal. El artista conecta la nueva gestión de la institución arte, con la ideología de la privatización de la cultura y sus consecuencias para la mayoría: censura y autocensura para los y las artistas, ausencia de obras críticas que tengan efectos transformadores en la institución, y propaganda, e incluso blindaje contra la investigación de malas prácticas, para empresas que actúan en contra de la salud y el bienestar social. Por no hablar del hecho de que es el dinero que se recauda en impuestos, directos e indirectos, el que en realidad sufragaba los gastos de las exposiciones taquilleras que diseñan los grandes capitales.

El museo, siguiendo el sentido común propio del capitalismo avanzado, se convierte en un agente de relaciones públicas para las empresas de las que recibe patrocinio. Las exposiciones temporales, taquilleras, se diseñan y publicitan convenientemente para atraer a gran cantidad de público tanto al museo como a la firma empresarial. Y es justamente

80. La orientación neoliberal de la cultura, más reciente en España, aprovecha el potencial crítico del trabajo de artistas como Haacke y de otros que practican crítica institucional, a los que canonizan, para renovar el repertorio de discursos y poner en valor de mercado sus colecciones. La institución museística contemporánea española (pensemos, por ejemplo, en el MNCARS o en el MACBA) ha recogido una mezcla de discursos críticos renovados que le proporcionan una imagen más progresista, más implicada con lo social, que convive con el deterioro de las condiciones laborales de sus empleados y de los servicios que proporcionan, como es el caso de la biblioteca, por ejemplo. En paralelo, fundaciones bancarias y otras empresas (Fundación del Banco Santander, Telefónica, etc.) han ido incorporándose a la propia institución “pública” y ocupando progresivamente espacios de mayor visibilidad, como parte de una estrategia con la que mejoran notablemente su imagen pública.

en la lógica de la cantidad de visitantes en la que se sostiene el éxito y la legitimación del museo y de la empresa. El planteamiento cultural en términos numéricos, económicos, se postula como razonamiento adecuado, normalizado, en estos tiempos.

Haacke apunta la utilidad que sigue teniendo en esa coyuntura el relato kantiano de la autonomía del arte en su versión actualizada por Clement Greenberg. “El arte percibido como una entidad mítica que está por encima del interés mundano y del conflicto ideológico [...] constituye la base indispensable para todas las estrategias empresariales de persuasión”.⁸¹

El formalismo estadounidense actualizó la doctrina [del arte por el arte] y la asoció con los conceptos políticos del “mundo libre” y del individualismo. Bajo la tutela de Clement Greenberg, todo lo que hacía referencias mundanas era simplemente excomulgado del arte como si se tratase de proteger el Grial del gusto frente a la contaminación. [...] La doctrina proporciona ahora a los museos un pretexto para ignorar los aspectos ideológicos de las obras de arte y las implicaciones igualmente ideológicas del modo en que éstas se presentan al público. Es irrelevante si tal neutralización se realiza deliberada o meramente por costumbre o por falta de recursos: practicada durante muchos años constituye una poderosa forma de adoctrinamiento.⁸²

Cuando Haacke escribe este texto la mayoría de las exposiciones en los grandes museos estadounidenses están siendo patrocinadas por multinacionales. Y la presencia empresarial va ganando terreno. El Museo Whitney abría varias sucursales en algunas sedes de empresas, entre otras la Philip Morris en Nueva York. Y el MoMA participaba en propiedades inmobiliarias, e incluso construyó sobre el mismo edificio del museo un bloque de apartamentos de lujo. De

81. *Ibid.*, p. 78.

82. *Ibid.*, p. 73.

manera que el museo se postula también como empresa. Y, siendo esto así, ¿por qué no van a ser las propias empresas las que abran sus museos? En España no faltan ejemplos.

El Metropolitan Museum de Nueva York bajo la dirección de Philippe de Montebello fue ejemplar en la práctica de alentar el patrocinio de las multinacionales en los museos. Bajo el título: “Los negocios que respaldan al arte conocen el arte de los buenos negocios” el “Met” se dirigía en los años 80 a las grandes corporaciones en los siguientes términos:

El patrocinio de programas, exposiciones y servicios especiales ofrece múltiples oportunidades de relaciones públicas. A menudo pueden suministrar una respuesta creativa y rentable a un objetivo específico de marketing, especialmente cuando las relaciones internacionales, gubernamentales o de consumo constituyen una preocupación sustancial.⁸³

El Metropolitan trata de seducir a las grandes empresas con la promesa de proporcionarles una excelente publicidad e imagen a un coste muy bajo; e incluso unas buenísimas relaciones con el gobierno que, a la postre, les faciliten su expansión a nivel internacional.

En respuesta a la orientación que había tomado el museo, Haacke presentó en la Galería John Weber de Nueva York, en mayo de 1985 la pieza *MetroMobiltan*. El título resulta de la fusión entre los nombres del museo (Metropolitan) y la corporación (Mobil). Alude a la estrecha colaboración entre ambos y tiene en cuenta las consecuencias estéticas, ideológicas, políticas y económicas que se derivan de semejante relación.

MetroMobiltan reproduce a pequeña escala el aspecto de la fachada del Metropolitan cuando las multinacionales comienzan a patrocinar exposiciones temporales. En la zona del friso se reproduce el texto, citado más arriba, con el que el museo invitaba al patrocinio corporativo. Enmarcada en el

83. VV.AA., *Hans Haacke “Obra Social”, op. cit.*, p. 306.

interior, una ampliación fotográfica en blanco y negro muestra el funeral de los asesinados a manos de la policía sudafricana en Cape Town, justo unos meses antes de la exposición de esta pieza. La imagen queda parcialmente oculta por tres banderolas que, suspendidas desde la construcción realizada en fibra de vidrio, imitan la publicidad corporativa en el museo. Haacke se refiere a este trabajo como un collage formado por elementos dispares que se reúnen al modo de los cadáveres exquisitos surrealistas, sin suavizar las transiciones. Y es tarea del público entender los conflictos que se dan entre dichos elementos para después sacar conclusiones.⁸⁴



Hans Haacke. *Metromobiltan*. 1985. © Hans Haacke/ VG Bildkunst.

La obra hace explícitos los intereses de Mobil en Sudáfrica, así como el apoyo de la multinacional a la minoría blanca en el gobierno y a sus políticas racistas. Integra una referencia directa a la exposición temporal que en los años 80 la empresa patrocinó en el Metropolitan bajo el título *Treasures of Ancient Nigeria*, (*Tesoros de la Antigüedad en Nigeria*) con

84. Nesbit, M. "Interview. Molly Nesbit in conversation with Hans Haacke, en *Hans Haacke*, Londres, Nueva York: Phaidon, 2004, p. 15.

la que Mobil buscaba mejorar sus negocios en uno de los países africanos más ricos en aceite. *Tesoros de la Antigüedad en Nigeria* exponía una iconografía primitivista que eludía cualquier conflicto social pasado o presente.

MetroMobiltan es, entre otras cosas, un remedo del tipo de representación y del uso del lenguaje que se deriva de la colaboración entre museos y multinacionales. La pieza se distancia de los ideales liberales humanistas que enarbolan las corporaciones y los confronta con sus políticas expansivas. Como observa Brian Wallis, la función del patrocinio cultural de las grandes empresas es ocultar las contradicciones que se derivan entre los discursos y las prácticas.⁸⁵ Según el crítico estadounidense, Haacke cuestiona la idealización que se promueve de las obras de arte y las presenta como “una base de intereses conflictivos y contradictorios gobernados por una camarilla de instituciones unida por el objetivo del beneficio de la comunidad empresarial”.⁸⁶

Para Wallis lo que consigue Haacke al parodiar las tácticas promocionales de Mobil es poner a la vista la ideología del humanismo liberal más conservador, hacer explícito el uso del lenguaje y de la representación con los que la multinacional refuerza una jerarquía clasista y evidenciar su aprovechamiento del primitivismo como vehículo para consolidar la expansión multinacional. Pero no solo, ya que Haacke estaría incitando al público a informarse para conocer las conexiones entre el arte, la economía y la política a nivel mundial.

Las ordenaciones del museo

En *ViewingMatters: Upstairs* (1996), Haacke presenta en el Museo Boijmans Van Beuningen de Rotterdam la reordenación de una selección de objetos y obras de la colección bajo clasificaciones poco habituales: Artistas, Recepción, Poder/

85. Wallis, B. “Institutions trust institutions”, en *Hans Haacke: Unfinished Business*, op. cit., p. 52.

86. *Ibid.*, p. 55.

Obra, Sola/Acompañada/Enfrentada y, por último, Mirar. De nuevo, a modo de cadáver exquisito, Haacke reordena las obras siguiendo el consejo del Conde Lautreamont con el fin de que produzcan sentidos nuevos e inesperados. Para su exposición utilizó, entre otros dispositivos, las rejillas en las que se cuelgan las pinturas en el almacén y prescindió de cualquier tipo de disposición relacionada con el medio artístico, el periodo, el valor económico o su importancia estética o histórica. La exposición de Haacke no pasó desapercibida a algunos comisarios y directores de museo de los Países Bajos que se sintieron molestos e incluso ofendidos dado que, en su opinión, ni ellos mismos ni las obras habían sido tratados con el debido respeto.

La intención de Haacke era mostrar que cualquier selección y exposición de las obras de una colección, incluida la suya, es en sí mismo un acto altamente selectivo e ideológico. Por lo general, se da por sentado que lo que vemos en las paredes de los museos son los mejores trabajos y que estos representan una fuente histórica fidedigna, y esto no es así en absoluto. El canon es un acuerdo tomado por personas con poder e influencia cultural en un tiempo concreto. No tiene validez universal.⁸⁷

En el texto escrito sobre la pared que forma parte de la exposición, Haacke se refiere a la desaparición, en el museo, del contexto en el que los objetos que forman su colección fueron producidos. Para conocer el rol y significado que tuvieron en su día y cómo éste ha ido cambiando con los años, apunta Haacke, necesitaríamos acercarnos a varios campos de conocimiento, y no solo a la historia del arte. También hace notar que la presencia y ausencia de unos u otros trabajos dice mucho de la gente que fue dando forma a la colección, de sus pasiones, su formación, de sus amistades y su espíritu cívico, así como de “los juegos de dinero y poder”. Pero sobre todo, los objetos, continúa el texto, nos hablan

87. Nesbit, M. “Interview. Molly Nesbit in conversation with Hans Haacke, en *Hans Haacke, op. cit.*, pp. 15, 16.

de las funciones ideológicas que han ido cumpliendo para sus propietarios; o cómo y en beneficio de quiénes estos han representado las ideas, siempre sujetas a cambios, del Bien, la Verdad y la Belleza. En el momento en que un objeto es elegido y expuesto entra a “conversar” con los otros y en función del contexto en el que se le ubica se crea un conjunto de puntos de vista. El objeto, en tanto que metáfora y también como agente, que no solo está relacionado con el ámbito del arte, empieza a formar parte de negociaciones, y luchas, en relación con cómo entendemos el mundo y cómo deberíamos relacionarnos socialmente.⁸⁸

Daniel Buren

El museo como marco

En 1970, Daniel Buren escribió un texto,⁸⁹ que se publicaría por primera vez tres años después, en el que analizaba y exponía los roles y las funciones de la institución museística. La posición del artista francés era clara al respecto. En su opinión, el museo, la galería o cualquier espacio cultural, forma parte del sistema del arte cuya función principal radica en neutralizar el conflicto que puedan introducir algunos trabajos críticos. El museo igualmente tiene como función hacer invisible la violencia institucional que dicho sistema pone en funcionamiento, poner límites al conocimiento y mistificar la realidad. El museo, en cualquier caso, se esfuerza por presentarse como una instancia natural, neutral y beneficiosa para la sociedad.

Buren se refiere al museo como un espacio privilegiado que cumple de forma general al menos tres roles: el rol estético, el económico y el místico. Al ser el lugar que enmarca

88. Haacke, H. “ViewingMatters, 1966”, en Alberro, A. (ed.), *Working Conditions*, op. cit., pp. 190,191.

89. Se trata de “La función del museo”. Este texto de Buren se encuentra, traducido al inglés, bajo el título: “The Function of the Museum”, en Alberro, A. y Stimson, B. (eds.), *Institutional Critique. An Anthology of artists’ writings*, op. cit., pp. 102-106.

los trabajos de arte, el museo crea un punto de vista –tanto topográfico como cultural– que implica la presentación de una determinada estética como válida. El museo, además, proporciona un valor simbólico y de cambio a aquellos objetos que de entre todos los objetos comunes ha seleccionado para su preservación. Esta institución asegura la exposición y el consumo de los objetos que escoge y, al erigirlos en objetos de Arte (con mayúsculas), desvía cualquier intento de cuestionar los fundamentos del arte. Ahí radica, como vamos a ver, su rol de mistificación, en la constitución del propio museo como cuerpo místico del arte.

Entrando más detenidamente en las funciones que el propio museo se atribuye: conservación y colección, Buren introduce una tercera: la de refugio, con la que completa su análisis. La función de conservación de las obras de arte es garantizar su apariencia de inmutabilidad, de eternidad, contribuyendo así a dar una imagen del Arte como algo atemporal y eterno. La función de conservación sigue manteniendo en el siglo xx, dice Buren, la misma importancia que en el xix, lo que indica la dependencia del museo de los presupuestos románticos del arte. El arte en el siglo xx continúa dependiendo del sistema, mecanismos y funciones que tenía en el siglo xix, incluida la aceptación del marco expositivo como algo propio.

La colección permite garantizar el peso histórico y psicológico del museo, así como organizar los trabajos de arte por escuelas o movimientos. La función de la colección cuando se pone en práctica con los trabajos de un solo artista produce un efecto de aplanamiento al valorar unos trabajos como “logros” frente a otros más “flojos”, lo que se traduce en la atribución de un mayor o menor valor económico. La intencionalidad del aplanamiento es tanto cultural como comercial. Cuando se trata de colecciones de obras de diferentes artistas la motivación del museo es igualmente económica. El museo a través de la colección presenta una distinción jerárquica entre los diferentes trabajos. Se trata

de una distinción que es falsa puesto que, por lo general, establece comparaciones entre cosas que no son comparables entre sí. Así es como se crea un discurso que desde el principio está deformado.

Siendo un marco histórico, el museo, se presenta como natural a través de un “cuidadoso camuflaje puesto en práctica por la ideología burguesa y apoyado por los mismos artistas. Un camuflaje que ha hecho posible hasta ahora la transformación ‘de la realidad del mundo en una imagen del mundo y la Historia en Naturaleza’”.⁹⁰ Según Buren, cualquier trabajo que se presenta en el museo sin examinar abiertamente la influencia que éste marco ejerce sobre sí cae en la ilusión de la autosuficiencia. Al no tener en cuenta los límites y convenciones que impone el museo al trabajo de arte, éste se recibe como algo eterno situado por encima de ideologías y clases sociales. Se trata, añade Buren, del mismo idealismo burgués que señala al “Hombre” como eterno y apolítico.⁹¹

Febrero de 1971. Guggenheim N.Y.

Un par de meses antes de que Thomas Messer⁹² censurase los sistemas sociales de Hans Haacke para su exposición en el museo neoyorkino, Buren tenía preparada para su presentación pública la que iba a ser su intervención en la Sexta Exposición Internacional⁹³ del Guggenheim en Nueva York. En este caso la censura fue encabezada por parte de Donald Judd y Dan Flavin, y apoyada por Joseph Kosuth y Richard Long, artistas que como él confluían con su trabajo

90. Buren, D. “The Function of the Museum” (1970), en *Institutional Critique*, op. cit., p. 105.

91. *Ibid.*

92. Messer informa a Haacke de la censura el día uno de abril de 1971. La fecha prevista de apertura de la muestra era el día 30 de ese mismo mes. Véase: Haacke, H., “Correspondence Guggenheim”, 1971, en Alberro, A. (ed.), *Working Conditions*, op. cit., pp. 41-44.

93. Véase: Alberro, A. “The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition”, en *October* 80, primavera 1997, pp. 57-84.

en la muestra internacional. Lo que al parecer llevó a estos artistas a censurar la pieza de Buren era que ésta restaba visibilidad a sus trabajos. Sol LeWitt, Mario Mertz y Carl Andre retiraron sus piezas de la muestra internacional en solidaridad con Buren.

La propuesta de Buren consistía en colgar una enorme tela rayada de 20 metros de largo por diez de ancho atravesando la espiral interior del museo en sus siete rampas de altura. La, así llamada, *pintura n° 1* consiste en un tejido de algodón que alterna bandas azules y blancas de 8.7 cm cada una. Las bandas blancas de los extremos estaban cubiertas con pintura acrílica blanca en ambas caras. A la n° 1, acompañaría la pintura n° 2, de 1.5 por 10 m, que colgaría en la calle exterior del museo, concretamente en el centro de la 88, entre Madison y la 5ª Avenida. Pinturas 1 y 2 conectarían ambos espacios señalando los condicionantes espaciales y simbólicos del edificio en relación con el espacio público.

El objetivo de Buren era señalar las determinaciones que ejerce el contenedor sobre las obras que presenta. Y, al mismo tiempo, dado las otras obras que se presentaban, poner de relieve la imposibilidad de que en el museo se produzcan experiencias únicamente fenomenológicas. Buren señalaba aquí las limitaciones de algunas propuestas minimalistas que dejan de lado otros “intereses institucionales, siempre mediados por intereses económicos e ideológicos [que] inevitablemente reestructuran y redefinen la producción, la lectura y la experiencia visual del objeto artístico”.⁹⁴

Al reflexionar sobre la censura, Buren dice confirmar una de sus tesis: “en el medio artístico el sistema es el artista”. El poder, según Buren, lo tiene una cierta vanguardia de artistas que aliados con algunas galerías de vanguardia y medios financieros importantes pueden llegar a ejercer la censura sobre museos, revistas de arte, etc. Son ellos mismos quienes amañan la información, quienes escriben y di-

94. Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.A., Buchloh, B. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, postmodernidad*, Tres Cantos: Akal, 2006, p. 546.

funden la historia del arte. Buren tiene mínimamente claras cuáles son las motivaciones en el arte: “El arte no está más allá de las ideologías, sino que es parte o incluso, en aquello que concierne a las vanguardias, reflejo de la ideología [...] dominante. En nuestra sociedad, el arte es la expresión de la ideología burguesa y de lo que esta supone; en la sociedad americana es la expresión y afirmación del imperialismo”.⁹⁵

El Guggenheim ofreció a Buren presentar únicamente la *pintura n.º 2 y*, en compensación, realizar una exposición individual tras la muestra internacional; pero no esperó a que Buren le comunicara su decisión. El artista explica que su aceptación habría supuesto disculpar la censura ejercida por los artistas e igualmente desarmar la presencia cuestionante de la pieza⁹⁶.

La imagen de la enorme tela rayada que atraviesa el interior de la espiral del Guggenheim es bien conocida a pesar de que no llegó a mostrarse públicamente. De haberse expuesto durante la muestra internacional, habría señalado la fuerte atracción centrípeta que el edificio de Frank Lloyd Wright ejerce sobre las obras expuestas y su efecto sobre ellas, haciendo que parezcan obsoletas y excéntricas. Igualmente habría anulado en buena medida la espectacularidad con la que el edificio recibe a sus visitantes. En lugar de la espiral ascendente, el público se habría topado con una tela rayada e idéntica en la cara y el envés difícil de aprehender en su totalidad.

Marcel Broodthaers

El museo como ficción

La aproximación de Marcel Broodthaers al museo es sin duda singular en la medida en que hace de esta institución (de sus dispositivos, rituales, prácticas, marcos y agentes)

95. Buren, D. *Ecrits*, Tomo I: 1965-1976, Bordeaux: Cap Musée d'art contemporain, 1990, p. 207.

96. *Ibid*, pp. 205-211.

una obra de arte y al mismo tiempo una ficción. La ficción, como medio diverso, le permite “aprehender la realidad al tiempo que la esconde”.⁹⁷

Como él mismo explicaba a finales de 1965 en la revista *Phantomas*,⁹⁸ Broodthaers se inició en la profesión tras haber adquirido un conocimiento del arte en sus cómodas meditaciones en los museos, donde se dedicaba a pensar mientras miraba cuadros y esculturas. Una vez que ya es un aficionado, y no pudiendo hacerse coleccionista por falta de recursos, se deja llevar por aquello que excita su entusiasmo: la creación de objetos efímeros, artificiales y falsos con los que, dice, burla al academicismo en el que ha desembocado lo eterno y natural.

M.B., funda su propio museo⁹⁹ en septiembre de 1968, unos meses después de haber participado junto a otros artistas, activistas y estudiantes en la ocupación del Palais des Beaux Arts en Bruselas. Y se adjudica el cargo de director, a sabiendas de que la cultura es un “material obediente”.¹⁰⁰ La invención de su museo que, según sus palabras es “un montón de nada”, estaba ligada a los acontecimientos políticos de mayo del 68. Es ahí, explica, dónde surge la pregunta

97. *Ibid*, p. 110.

98. Recogido en: Schulz, S. (ed.), *Marcel Broodthaers, op. cit.*, p. 46.

99. En su museo Broodthaers hace coincidir el estudio de artista y el museo, lo que nos retrotrae a comienzos del siglo XIX cuando se dio la efectiva separación entre ambos y se atribuyeron las funciones específicas a cada uno de ellos. Tres años después de la inauguración de la primera sección del Museo de Arte Moderno de M.B., Daniel Buren escribió “La función del estudio” (1971), un texto en el que lo califica de “torre de marfil” para los artistas. Este texto es complementario de su análisis crítico previo sobre las funciones del museo.

100. En una carta abierta fechada en junio de ese mismo año, el creador belga ya en el papel de director de museo, afirmaba que la cultura es un “material obediente” a aquellos que la controlan; al tiempo que manifestaba su propio deseo de controlar su orientación y sentido. Véase: Marcel Broodthaers, carta abierta, fechada en el Palacio de Bellas Artes, 7 de junio de 1968, dirigida “A mes amis”. El fragmento de la carta está recogido en Crimp, D. *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993, pp. 205-206.

sobre qué es el arte y qué papel desempeña el artista en la sociedad. M.B. dice haber llevado la cuestión más lejos para plantear “¿cuál es, en general, el papel de lo que representa la vida artística en una sociedad, a saber, un museo?”.¹⁰¹

Durante sus cuatro años de vida, el museo articuló un total de doce secciones, entre ellas la financiera en la que la institución, arruinada, se ponía a la venta. Su presencia en la *Documenta 5*, junto con la exposición de las “Figuras” celebrada también en 1972 en la Kunsthalle Dusseldorf marcaron el final de la ficción coincidiendo con su reconocimiento institucional. En una entrevista concedida en enero de ese mismo año, y prevista para su publicación en el catálogo de la *Documenta 5*, M.B. apuntaba,

El Musée d’Art Moderne, Département des Aigles es simplemente una mentira, un engaño. Pero sobrevive desde hace cuatro años en el seno de las más diversas manifestaciones; en publicaciones, charlas, postales, verdaderos objetos artísticos, cuadros, esculturas y en los publicity objects.

Hablar de mi museo equivale a hablar del arte y la manera, a analizar el engaño. El museo normal y sus representantes ponen en escena, simplemente, una forma de verdad. Hablar de este museo equivale a discurrir sobre las condiciones de esta verdad.

Hay una verdad de la mentira. Es la que determina mi conciencia. [...]

El museo ficticio intenta saquear al auténtico museo, al oficial, para conferir más poder y verosimilitud a su mentira. Es igualmente importante descubrir si el museo ficticio arroja nueva luz sobre los mecanismos del arte, del mundo y de la vida del arte. Con mi museo planteo la cuestión. Por eso no tengo necesidad de dar respuesta.¹⁰²

A lo largo de esos cuatro años, apropiándose de las diversas funciones de su nuevo cargo, M.B. se dedicó a hacer añi-

101. Schulz, S. (ed.), *Marcel Broodthaers., op. cit.*, p. 106.

102. *Ibid.*, p. 112.

cos la ilusión de universalidad sobre la que se sostienen las prácticas y la representación de la institución museística. La ficción de su museo arrojó luz sobre la concepción historicista de la cultura y el conocimiento, sobre la fetichización que ejerce esta institución en las obras que presenta y, no menos importante, sobre la vinculación de los sistemas de conocimiento con el poder, del imperio –y por tanto del mercado–, cuyo símbolo es el águila.

En sus distintas representaciones el museo de Broodthaers subrayó los dispositivos, las prácticas y rituales en los que se sostiene esta institución. Con un planteamiento opaco y decididamente burlesco nos puso sobre aviso no solo respecto de la estrecha relación entre arte, política y mercado, sino también acerca de la sujeción que ejercen los discursos institucionales y el desconocimiento que promueven. Para M.B., “la sublime idea del arte y la sublime idea del águila”¹⁰³ pueden llegar a producir una especie de amnesia de la que es muy difícil despertar, una amnesia que nos lleva, desde el total desconocimiento de las cosas, a admirarlas sin reservas.

El *Musée d'Art Moderne. Section XIXème Siècle Département des Aigles* se inauguró e instaló durante un año en su casa estudio de Bruselas. A la inauguración fueron invitadas importantes figuras de la cultura, entre otros Daniel Buren, e incluso un verdadero director de museo. Johannes Cladders, director del Städtisches Museum en Mönchengladbach, fue el encargado de pronunciar el discurso inaugural. Más tarde se proyectaron diapositivas de grabados de Grandville y otros artistas franceses, y se pronunciaron discursos sobre el destino del arte y sobre la relación entre la violencia poética y la violencia institucional. El museo exponía embalajes vacíos de transporte de obras en los que se veía estampado: “manejar con cuidado”, “mantener seco”, “frágil”; y una treintena de postales que reproducían pinturas de maestros franceses del siglo XIX, entre otros de David, Ingres, Courbet,

103. *Ibid.*, p. 102.

Meissonnier y Puvis de Chavannes, además de una escalera apoyada en la pared y una serie de números sobre las puertas que parecían indicar posibles galerías. Durante la ceremonia, una furgoneta de transporte de obras de arte esperaba en el exterior. En las ventanas, el texto “musée/museum” podía leerse también desde afuera. Pasados dos meses de la inauguración, Broodthaers escribió una carta abierta refiriendo aspectos de la misma: “No puedo, y no discutiré, los detalles, los suspiros, los momentos clave, ni las repeticiones de estas discusiones introductorias. Lo siento”.¹⁰⁴

M.B. escribió numerosas cartas abiertas como director del museo, que configuraban la Sección literaria de su institución. En el encabezamiento de la carta de apertura, escrita el 7 de septiembre de 1968, se lee: “CABINET DES MINISTRES DE LA CULTURE”. Y la firma: “Pour l’un des Ministres, Marcel Broodthaers”. La carta anuncia a “clientes y curiosos” la apertura del “Departamento de las Águilas” del Museo de Arte Moderno esperando que la combinación de “desinterés y admiración” seduzca a sus visitantes. En esta parodia de la receta kantiana ve Douglas Crimp una de las críticas más precisas a la modernidad institucionalizada en la que Broodthaers se implica a sí mismo como parte del juego de seducción. Se trata de una parodia que es recurrente. Años después, en 1973, en su “Proyecto para contrato de compraventa”, Broodthaers reflexiona sobre este asunto y escribe: “¿Vender mi museo? Sí. ¿Es posible? ¿No corro el riesgo de empañar mi marca? [...] ¿Pago único o salario regular? ¿Salario o pago? Da lo mismo. A condición de impedir cualquier enriquecimiento con plusvalías. Pues se trata, a este respecto, de salvar mi desinterés y el de mis clientes”.¹⁰⁵

El 27 de septiembre de 1969 cierra sus puertas la *Section XIXème Siècle* del Museo de Arte Moderno, e inmediatamente después abre la *Section XVIIème Siècle*, a cincuenta

104. Crimp, D. “This Is Not a Museum of Art”, en *On the Museum’s Ruins*, op. cit., p. 209.

105. Schulz, S. (ed.), *Marcel Broodthaers.*, op. cit., p. 114.

kilómetros de Bruselas, que permanecería abierta durante una semana. Un autobús preparado para la ocasión transportaba a los invitados de la clausura de la sección del siglo XIX en la casa estudio museo de Broodthaers a la ubicación de la nueva sección en Amberes. En esta sección del siglo XVII, de aspecto similar a la anterior, las postales mostraban, entre otras, reproducciones de pinturas de Rubens.

En febrero de 1970, una continuación de la *Sección del siglo XIX*, compuesta por un total de ocho pinturas prestadas por el Kunstmuseum Dusseldorf, se exponía en el Städtische Kunsthalle de la misma ciudad. Broodthaers presenta estas pinturas según los métodos del siglo XIX. Aunque, su agrupación por tamaño y forma también puede recordar a las galerías de pinturas del siglo XVIII.

En enero de 1971, la *Section Cinéma* del Museo de Arte Moderno se presentó en el número 12 de la Haus Burgplatz en Dusseldorf. Entre los objetos que componían esta sección ubicada en el sótano se podían encontrar cosas tan dispares como una bombilla, una silla, la página de un calendario que marcaba el 12 de septiembre, la caja de un acordeón, una empalmadora de cine, una copia de *L'invention du cinéma* de George Sadoul, o la caja de un piano en la que estaba impreso el texto "Les Aigles" apoyada en la pared donde se leía "Musée", "Museum". Los objetos estaban marcados con las etiquetas: "fig. 1", "fig. 2", "fig. A". Y durante la apertura se proyectaban las películas del artista.

Broodthaers presenta en la Feria de Arte de Colonia celebrada en la Wide White Space Gallery, en octubre de 1971, la "Sección financiera" de su museo. En ella anuncia su venta por motivos de insolvencia. La oferta se presenta en una edición especial de diecinueve ejemplares del catálogo de la feria de arte a los que se añade una sobrecubierta impresa con el texto: "Musée d'Art Moderne à vendre, 1970 bis 1971, pour cause de faillite"¹⁰⁶. En el interior del catálogo, el texto aparece escrito en alemán. Y se indica como contacto comer-

106. Museo de arte moderno en venta por quiebra, 1970-1971.

cial a la Galerie Michael Werner de Berlín que también participa en la feria.

La *Section des Figures Der Adler wom Oligozän bis heute*, la más ambiciosa de las secciones del museo, se presentó entre mayo y julio de 1972 en el Städtische Kunsthalle en Dusseldorf. Con la *Sección de las Figuras El Águila desde el Oligoceno al presente*, se editó un catálogo en dos volúmenes en cuyas cubiertas se incluye el listado de todos los museos y colecciones privadas que han prestado parte de los objetos y las obras expuestas. La muestra reunía alrededor de quinientas representaciones del águila de muy diversas procedencias que incluían desde pinturas a tiras cómicas, fósiles, máquinas de escribir, objetos etnográficos, logotipos de objetos de consumo, publicidad y otras muchas. Las figuras estaban expuestas en cajas y vitrinas, colgadas de las paredes o apoyadas sobre su base. Junto a estos objetos se mostraba una etiqueta escrita en inglés, francés y alemán en la que podía leerse: “Esto no es una obra de arte”.

Para Broodthaers, la relación entre los fósiles encontrados en la Era Terciaria y la representación del símbolo del águila es prácticamente inexistente, si es que la hay. Lo que ocurre es que la geología tiene que participar del título sensacionalista para dar un falso aire de academia que acepta el símbolo sin reflexión, sin siquiera discutirlo. Su crítica se dirige aquí principalmente al hecho mismo del ejercicio de la “admiración sin reservas” que se practica, además de en el arte, en los diferentes campos del conocimiento académico o institucionalizado.

La última aparición del museo ficticio de Broodthaers tuvo lugar en la *Documenta 5*, en la que también participó Joseph Beuys, y que se prolongó desde finales de junio hasta finales de agosto de 1972, es decir, coincidiendo parcialmente en el tiempo con la *Sección de las Figuras* expuesta en Dusseldorf. Broodthaers llevó a la *Documenta* la *Section Publicité* de su museo en la que mostraba fotografías de la *Sección de las Figuras*. Además, en su intervención dentro de la *Abteilung*

Individuelle Mythologien –Sección de Mitologías Personales, organizada por Harald Szeemann –el que fue comisario de la *Documenta* en esa edición– Broodthaers pintó un cuadro negro en el suelo de la Neue Galerie sobre el que escribió con letras blancas y en tres idiomas: “Propiedad Privada”¹⁰⁷. El cuadrado estaba protegido por una cadena, sujeta por cuatro soportes, que lo rodeaba a una determinada altura. En la ventana aparecía el texto “musée/museum” que podía leerse desde el exterior acompañada de “Fig. 0”, que era legible desde el interior de la Galerie. También aparecían los signos de dirección habituales en los museos “entrée, sortie, caisse, vestiaire”, etc. junto a “Fig. 1”, “Fig. 2”, “Fig. 0”.

En una carta abierta fechada en Kassel en junio de 1972, Broodthaers anuncia el cierre de su museo, siendo perfectamente consciente de las variaciones que había tenido en función del momento histórico y las ubicaciones en las que había sido presentado a lo largo de sus cuatro años de existencia. Si el museo se fundó en 1968 bajo la influencia y presión política del momento, a la hora de su cierre había sido consagrado gracias al reconocimiento recibido en Düsseldorf y en Kassel.

A comienzos de septiembre el museo cambió de nombre y de características. En el ahora Musée d’Art Ancienne, Département des Aigles, Galerie du XXème Siècle, Broodthaers cambió el texto previo escrito en letras blancas sobre el cuadrado negro por el siguiente:

Ecrire Peindre Copier
Figurer
Parler Former Rêver
Echanger
Faire Informer Pouvoir

Douglas Crimp, interpreta “estos tres gestos finales” como confirmación de “una nueva fase en la historia del museo” en la que el arte queda reducido “a propiedad privada, y

107. *Ibid.*, p. 226.

[las] estrategias artísticas en estrategias de puro alineamiento con el poder".¹⁰⁸

Dos años después de haber cerrado su museo, Broodthaers presentó *Décors*. La etimología de la palabra francesa *décor* nos remite a significados diversos: decoración de una estancia, ornamento de objetos, decorado escénico, localización de una película. Y también: apariencia que, de hecho, oculta una realidad diferente. Los *Décor* de Broodthaers son, por tanto, ficciones de una ficción, y de una ficción polisémica que incluye obras de arte, exposiciones, localizaciones, escenarios imaginarios y situaciones absurdas. A su través asoman aspectos inhabituales de la realidad que en absoluto resultan atractivos, y mucho menos reconfortantes, pero que despiertan la ironía y el ingenio a partes iguales e invitan a establecer relaciones que desafían a los discursos hegemónicos.

Décor: A Conquest se presentó en el Institute of Contemporary Arts de Londres en junio de 1975, un año antes de la muerte de Broodthaers y poco después del final de la Guerra de Vietnam. En habitaciones contiguas con ventanas orientadas al Palacio de Buckingham y a las Casas del Parlamento, y coincidiendo con la ceremonia militar en la que anualmente desfilan frente al palacio el Ejército Británico y los de otros países de la Mancomunidad de Naciones (*Commonwealth*), Broodthaers puso en escena dos ficciones, una ambientada en el siglo xix y otra en el xx.

Se trata de una ficción doble y específicamente creada para un espacio de arte contemporáneo –situado en la antigua capital de un gran imperio– en la que se combinan ostensiblemente colonialismo y confort: cañones sobre alfombras, pistolas en vitrinas y candelabros sobre pedestales..., lo que a su vez nos remite a los espacios del arte. Los falsos decorados incluyen también situaciones absurdas: una langosta y un cangrejo de plástico jugando a las cartas. En ellos no faltan focos de iluminación con filtros de color,

108. *Ibid*, p. 228.

ya sean rojos o verdes, que refieren a la práctica del cine o a la fotografía, es decir, a la construcción de representación. Las ficciones de *Décor: A Conquest* aluden a los sistemas de representación de la historia, la política y la estética, y lo hacen desde la evidencia de que la representación y, por lo tanto, los imaginarios, se construyen.

Michael Asher

El MoMA o la construcción del canon del arte moderno

Michael Asher es bien conocido por sus intervenciones estéticas *in situ*. Realizadas principalmente en galerías de arte, introducían modificaciones en los espacios acondicionados expresamente para proporcionar una experiencia estética alejada de las contingencias cotidianas.

Como hemos visto, este artista californiano retiró los tabiques¹⁰⁹ que dificultaban la comprensión del funcionamiento comercial de las galerías, así como las capas de enlucido¹¹⁰ que cubrían estructuras y separaban el cubo blanco deliberadamente aurático de su contexto urbano. Las estéticas contextuales de Asher nos facilitaron entender que la ideología no es solo un conjunto de ideas que se expresan en discursos, sino que la ideología también se materializa en los espacios que transitamos y en los rituales en los que participamos.

En la primavera de 1999 el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) presentaba *The Museum As Muse: Artist Reflect*, [*El Museo como Musa: Reflexiones de Artista*], una muestra colectiva a la que fue invitado Michael Asher. En el catálogo, Kynaston McShine, comisario de la muestra, explicaba en estos términos su propuesta:

Más recientemente el museo también se ha convertido en un lugar de experiencia “religiosa” o pseudo-religiosa, en la catedral o el templo de nuestros tiempos. Cada

109. Intervención en la Galería Claire Copley en 1974.

110. Intervención en la Galería Toselli de Milán en 1973.

vez para más personas, la oportunidad de pasar unos momentos tranquilos contemplando arte en un espacio arquitectónico singular facilita el tipo de reposo espiritual y la regeneración intelectual tan necesarios para el bienestar emocional y psíquico.

Nuestra intención no es hacer una breve historia del museo, sino destacar la naturaleza del *Museo como Musa: Reflexiones de Artista*. Esta exposición es sobre la riqueza, variedad y complejidad de relaciones que existen entre artistas y museos. Defiende que, durante el siglo xx, sino antes, el museo dejó de ser un simple almacén de objetos y se convirtió en un espacio independiente de inspiración y actividad. Esta muestra se aproxima al museo ya no como el hogar de las musas, ni como un centro de aprendizaje o descubrimiento espiritual, sino como una musa en sí mismo.¹¹¹

La impresión que tiene Asher tras haber viajado a Nueva York para entrevistarse con el comisario es que le interesaban trabajos que abordaran el museo como imagen, ya fuera real o imaginaria, pero se excluía la posibilidad de tomar el museo como tema de análisis o de estudio.

Le pregunté si la muestra incluiría obras críticas con la institución. Para mí cualquier tarea que examinara o estudiara el museo sería mucho más adecuada para revelar su funcionamiento. La respuesta del comisario fue no. En cualquier caso, debo añadir que conforme se acercaba la fecha de apertura me enteré de que partici-

111. Schoenholz, H. (ed.), *The Museum as Muse: Artist Reflect*, Nueva York: Department of Publications The Museum of Modern Art. 1999. El texto es de McShine, K. En la cita se evidencia la posición conservadora del MoMA, constructor del canon del arte moderno, así como un intento de recuperación de las propuestas de la crítica institucional. Al referirse al museo como “centro de inspiración artística” se retoma la noción del artista romántico y se valida un funcionamiento del museo como lugar de su inspiración, dejando fuera de consideración toda la práctica de análisis, conocimiento crítico y propuestas de transformación del museo llevada a cabo por la crítica institucional. Aún así Michael Asher consigue desarrollar una práctica situada, analítica y de intervención.

paban artistas cuyas prácticas conllevan estrategias que incorporan y exponen el modo de funcionamiento de los museos.

[...] Mi práctica siempre incluye examinar una situación. Dada la filosofía del comisario, desarrollar un proyecto constituía un gran desafío. La premisa de la exposición no permitía ningún tipo de estudio que demostrase las maneras más significativas en las que un museo se construye a sí mismo. No pude evitar ver esta exposición como una oportunidad para articular esta diferencia ideológica.¹¹²

El trabajo que propone y que finalmente presenta Asher en el MoMA no aborda el espacio físico del museo como construcción material de la ideología, sino que atiende a un ejercicio muy concreto que, aunque poco conocido, es habitual en esta institución. Los conceptos de *accessioning* y *deaccessioning* designan las prácticas mediante las que los museos “incorporan” obras a su colección o “prescinden” de ellas.

Me pareció necesario estudiar las maneras en las que el museo trasladaba obras de arte dentro y fuera de la colección - ¿se le daba forma al canon también por medio de un proceso de de-adquisición? Uno siempre lee historias en revistas y periódicos sobre las nuevas adquisiciones. Siendo justamente la misma construcción la que se ejerce cuando se prescinde de obras de arte, ¿por qué rara vez se lee u oye algo al respecto?¹¹³

Su intervención consistió en elaborar y presentar un catálogo idéntico¹¹⁴ a los que edita el museo que recogiera el conjunto de obras vendidas, o cedidas a cambio de otras por el

112. “The Museum as Muse—Asher reflects”, entrevista de Pascher, S., a Asher, M., en Alberro, A. y Stimson B. (eds.), *Institutional Critique. An Anthology of Artist’s Writings*, op.cit., p. 369-370.

113. *Ibid*, p. 370.

114. La publicación debía tener el mismo formato y apariencia que el catálogo en el que el museo presenta las obras que adquiere para su colección de pintura y escultura.

MoMA desde su apertura en 1929 hasta 1998. El *Painting and Sculpture from the Museum of Modern Art: Catalog of Deaccessions 1929 through 1998*, (*Pintura y Escultura del Museo de Arte Moderno: Catálogo de obras de las que se ha prescindido desde 1929 a 1998*) recoge el listado de las 403 obras de arte que han sido vendidas o intercambiadas, y por tanto que han dejado de pertenecer a su colección.

Con este trabajo Asher viene a cuestionar el mito del MoMA como museo que representa el canon de la modernidad y la validez del propio concepto de canon que la institución museística construye a partir de sus colecciones. ¿Cómo es posible, se pregunta Asher, que después de todo lo que hemos vivido en el terreno del arte se dé continuidad a la idea de canon cuando justamente el canon es algo que cierra otras posibilidades?¹¹⁵ En su entrevista con Stephan Pascher, el artista deja clara la vinculación del museo con el mercado del arte y con una determinada construcción de la historia del arte. Para Asher, “el traspaso de objetos dentro y fuera de la colección [...] es la manera en la que el museo construye un canon, manipula el mercado, escribe y reescribe la historia al igual que las trayectorias”.¹¹⁶

Lo cierto es que Michael Asher encontró bastantes impedimentos para recabar la información con la que desarrollar su propuesta. Finalmente, el MoMA se encargó de recopilar los datos y para ello se tomó seis meses. Aún así, Kirk Varnedoe, comisario jefe del departamento de pintura y escultura del museo, insistió en escribir una nota en el catálogo propuesto por Asher con la intención de desacreditar al artista y su trabajo. La nota decía:

...En la presente ocasión, hemos intentado cooperar con la petición de Michael Asher de tener un listado de las obras de pintura y escultura vendidas o intercambiadas por otras, por el museo durante años. En cualquier caso, dadas las limitaciones del proyecto, no hemos podido

115. *Ibid.*

116. *Ibid.*, p. 373.

asegurarnos de que el presente listado sea lo completo y riguroso que requeriría la publicación de un museo. Los lectores están avisados de que sean conscientes de los posibles defectos y limitaciones en este listado de títulos.¹¹⁷

El Museo como Musa: Reflexiones de Artista, se presentó igualmente en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago (La Jolla) y tenía previsto viajar a Madrid para su exposición en el Museo Reina Sofía, cosa que no llegó a ocurrir. A pesar de que la idea inicial era que Asher participara en los mismos términos en cada museo, lo cierto es que no se le invitó a hacerlo. Según Kynaston McShine, nunca se le hizo tal ofrecimiento.¹¹⁸

Andrea Fraser

El museo como entidad privada sin ánimo de lucro

Andrea Fraser ha dedicado buena parte de su trabajo al análisis del funcionamiento de los museos en EE. UU. y también en Europa. Su texto "Notes on the Museum's Publicity"¹¹⁹ de 1990, forma parte de su investigación sobre la formación y orientación de los museos estadounidenses.

En este texto de carácter analítico y crítico, Fraser relaciona el boom de la formación de los museos en el último cuarto de siglo XIX en los EE. UU. con el desmantelamiento y privatización sistemática de los programas públicos de ayudas. La aparición de los museos va ligada a la formación espiritual y disciplinaria que requiere la economía industrial en su momento. Banqueros e industriales presionan a los gobiernos para que se destine el dinero de las ayudas públicas, con el que se proporciona ayuda material a gente con escasos recursos, hacia la creación de bibliotecas, museos y otras entidades sin ánimo de lucro, al tiempo que se deriva

117. *Ibid*, p. 366.

118. *Ibid*, pp. 375-376.

119. Notas sobre la publicidad del Museo.

a aquellos sin recursos a casas de caridad.¹²⁰ Se trata de una estrategia cuyo objetivo último es conseguir mano de obra dócil y barata, pero no solo.

La función de los museos, en origen, habría sido asegurar cierta estabilidad, o contención, en una población que está sujeta a las violencias de la economía capitalista. El modo de lograr tal objetivo pasaría por legitimar los valores de las clases altas y presentarlos como ejemplo para la educación, y promesa de ascenso en la escala social, de las clases bajas. La condición para que tal estrategia funcionase pasaba en primer lugar por asegurar la escasez de recursos materiales a aquellos en situaciones más vulnerables, para después asociar la escasez material a la falta de recursos espirituales y finalmente redirigir las necesidades físicas hacia aquellas del espíritu. De manera que la cultura que merecía ser respetada como tal, y que se presentaba como ejemplo para la sociedad, era la cultura de las clases pudientes.

El propósito del museo es divulgar el arte en tanto que emblema de la privacidad burguesa, dice Fraser.¹²¹ El museo ofrece una educación en los valores de las clases altas que las afirma en su posición y, bajo el reclamo de la movilidad social, se presentan como ejemplo para el conjunto social como si esos valores fueran universales.

La economía del museo, siendo una entidad privada sin ánimo de lucro, depende principalmente de las ayudas públicas que recibe. La contribución pública se utiliza para solventar gastos de servicios, mantenimiento y seguridad del museo, y pasa bastante desapercibida. El reconocimiento, por el contrario, se otorga a los patronos: industriales, banqueros, abogados, etc. que se presentan bajo la figura del benefactor en vistosas placas en el edificio. La

120. Tal y como aparecen descritas en las citas que Andrea Fraser incorpora en los guiones de sus performances, las casas de caridad eran auténticos tugurios en los que se hacinaba a la gente agrupada por categorías de nacionalidad y etnia. Véase: Alberro, A. (ed.), *Museum Highlights*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2005, p. 103.

121. *Ibid*, p. 92.

figura del filántropo, según esta lógica y práctica, se muestra como donante desinteresado que ofrece un regalo, su herencia cultural, y la pone a disposición de la ciudadanía (gracias a lo cual se deduce el pago de importantes sumas en impuestos). Sin embargo, es la ciudadanía quien con sus contribuciones tributarias está sosteniendo la infraestructura del museo y, al mismo tiempo, proporcionando reconocimiento y valor a las colecciones privadas. Como apunta Fraser, “a la “deuda” real que tiene el museo con el público se superpone la deuda simbólica del público hacia el museo: una deuda producida por los gestos filantrópicos de los patronos cuyo apoyo se hace mucho más visible. El museo, así, atrae a la población hacia un contrato cultural que la obliga a hacerse “merecedora” de los regalos del capital”.¹²²

Museos y agentes

Fraser introduce un punto de vista en relación con el museo que no solo tiene en cuenta las prácticas e ideologías de los patronos, sino también de artistas, profesionales y público. Según la artista, los museos son mecanismos por los que las disposiciones culturales propias de la clase social dominante, que han sido adquiridas por privilegio familiar, se imponen en el espacio público como disposiciones legítimas y universales. Si estos mecanismos pueden funcionar, argumenta Fraser, es debido no solo a la clase de los patronos, sino también porque estas disposiciones y competencias toman forma en los propios trabajos artísticos que expresan la cultura de los profesionales del arte como clase. Los y las artistas, en tanto que productores culturales, están comprometidos principalmente con la reproducción de sus propias disposiciones y competencias. Y sus trabajos normalmente se limitan a proporcionar legitimidad, valor y exclusividad a quienes los solicitan y exponen.

122. *Ibid*, p. 93.

La función del museo, según Fraser, es la de reproducir la diferencia entre cultura legítima y cultura ilegítima, o aquella a la que se le niega la función de representación en la esfera pública. La cultura que legitima el museo reconoce como sujetos del discurso a los patronos y miembros de los consejos de administración de los museos, por un lado, y a los profesionales del arte por otro. La diferencia entre ellos es que mientras los primeros han adquirido esa legitimidad a través de su herencia familiar, es decir, a través de su propia cultura doméstica, los segundos lo han hecho a través de la academia. Ambas posiciones y sus discursos, que son fácilmente identificables, se encuentran por lo general enfrentados dentro de las instituciones. Sus luchas competitivas por mantener y mejorar su posición son luchas reproductivas. Las luchas competitivas, advierte, pueden transformar la “naturaleza” de las condiciones, pero nunca la estructura de las diferentes posiciones.

Tanto la “cultura doméstica” como la “cultura académica” atribuyen un sentido de universalidad y legitimidad a una cultura que es propia y particular de la clase dominante. Y los museos juegan un papel decisivo en la atribución de legitimidad y universalidad a esa cultura particular.

En cuanto al público, el museo como institución de legitimación cultural tiene entre sus principales objetivos hacer que las audiencias se reconozcan en la cultura que el propio museo legitima y, por tanto, rechacen la que el museo niega. Se trata, de que el público se reconozca en la forma en la que es interpelado por el museo, no como mandato sino como elección individual y voluntaria. Y, por lo tanto, reproduzca *libremente, o, por elección propia*, las disposiciones y relaciones jerárquicas entre sujetos que toman forma en el museo.

El mito de la movilidad social forma parte de las luchas competitivas que se dan en el campo del arte y contribuye a su reproducción a través de la aspiración a la integración simbólica de sus actores: patronos, artistas y otros profesionales, además del público, en el campo.

Las aspiraciones a la movilidad social de los artistas, que se trasladan a la esfera pública a través de exposiciones de prestigio, son la base de la función representativa del arte en tanto que representación de la cultura de una clase social y de la función ideológica del arte como cultura pública. Las expectativas de éxito profesional de los artistas, su “fantasía social” en busca de su integración simbólica en el campo los lleva a sobreestimar sus posibilidades de éxito y a invertir sus esfuerzos y afectos en un futuro que no es real.

De la misma manera, para el público, la aspiración a la movilidad social que el campo del arte le ofrece como una promesa, conduce a un futuro inexistente puesto que el público siempre estará en falta y en situación de dependencia respecto de las disposiciones y competencias propias de la cultura familiar de los patronos, es decir, de aquella que se presenta como cultura pública legítima. El museo, dice Fraser, seduce a su público para que éste aspire a hacerse con las competencias y disposiciones, así como con las formas de conocer y de “saber estar” que han sido definidas por la clase dominante y que son requeridas por la cultura que se presenta en los museos.

El museo acerca el público a la empresa

A comienzo de los años 90, la puesta en escena y principalmente la documentación que acompaña la pieza *Welcome to the Wadsworth*,¹²³ (1991) de Andrea Fraser proporcionan indicios que nos permiten conectar el apoyo público a programas multiculturales con el objetivo último de atraer el capital privado de las multinacionales al museo.

Fraser explica que, en los años 60 y 70, el Wadsworth Atheneum, ante la necesidad de conseguir financiación¹²⁴

123. Se trata de la carta que Andrea Fraser escribió a Andrea Miller-Keller, comisaria de arte contemporáneo del museo, que se recoge bajo el título: “A Letter to the Wadsworth Atheneum” en Alberro, A. *Museum Highlights, op.cit.*, pp. 115-122. Esta pieza se verá con más detenimiento en el capítulo sobre el espacio público.

124. *Ibid.*, p. 119.

externa, se ve obligado a ampliar su público. El dinero de las familias pudientes de la orgullosa ciudad de Nueva Inglaterra ya no era suficiente para mantener el museo y a sus visitantes habituales. Era el momento en el que las grandes multinacionales comenzaban a patrocinar exposiciones taquilleras para asegurarse unas buenas relaciones públicas.

El Wadsworth, siendo un museo tremendamente conservador, se tuvo que adaptar a las exigencias coyunturales e hizo el esfuerzo de abrirse a un público más amplio a través del programa *Matrix*, que arrancaba a mediados de los años 70 con fondos de la Agencia Federal *New Endowment for the Arts*, cuya programación multicultural buscaba el acercamiento de públicos variados.

Los programas multiculturales¹²⁵ comienzan a implantarse, según Fraser, en la medida en que permiten a la institución legitimarse, ampliar sus horizontes y celebrarse a sí misma a través de una pluralidad de prácticas y discursos. Su peculiaridad, dice la artista, es que lo mismo pueden apoyar la concepción de la cultura cerrada sobre sí misma, excluyente y reaccionaria de los fundadores del Wadsworth, como intervenciones de carácter más abierto y crítico, siempre y cuando se asegure la imposibilidad de confrontación entre ellas. Los programas multiculturales instalados en los museos, argumenta Fraser, desactivan los trabajos críticos al presentarlos como parte de una pluralidad de relatos convenientemente separados entre sí.

El caso del Wadsworth Atheneum ejemplifica la implantación de programas multiculturales con dinero público para atraer audiencias más amplias y constituirse en un reclamo solvente y sin riesgos para las empresas. Teniendo en mente el *Television delivers people* (*La televisión hace entrega de la gente*) de Richard Serra, o la crítica que este artista hace a la televisión comercial en 1973 según la cual los espectadores son la mercancía que el aparato televisivo distribuye o acerca a las empresas, bien se puede enunciar

125. *Ibid.*, p. 20.

a partir de Haacke y de Fraser un *Museum delivers people*, (*El museo hace entrega de la gente*) según el cual, el público es el producto que el museo entrega a las empresas a cambio de patrocinio.

Hito Steyerl

El museo actual como motor de la economía neoliberal

Lejos de la idea de que el arte ocupa un lugar alejado de los fines instrumentales, según lo presenta el relato kantiano, Hito Steyerl entiende que el arte hoy está situado en el mismo centro de la economía neoliberal. Las prácticas individualistas, precarias, de inversión de deseo hacia la meta del éxito personal que vienen siendo ejemplo en el ámbito del arte, y muy concretamente en la figura del artista, son ahora el ideario con el que el capital busca normalizar unas lógicas según las cuales el individuo, desligado de todo lazo y protección social, es el responsable de su destino.

Por otra parte, el patrocinio de las empresas multinacionales al arte continúa creciendo como medio de abrirse a nuevos mercados a nivel global, tener influencias sobre las políticas y economías de las naciones, además de en el terreno del arte, y continuar obteniendo una diversidad de beneficios.

La idea de hacer negocio a escala internacional es un modelo asentado y en expansión que en los últimos años se viene orientando de manera intensiva al turismo. Los grandes museos, en esta coyuntura, aprovechan su estatus y reconocimiento para metamorfosearse en empresas transnacionales a través del formato franquicia. Es así como ofrecen su prestigio y lo ponen al servicio de reconversiones económicas, remodelación y reconstrucción de barrios y ciudades, o aquello que los gobiernos locales estén dispuestos a pagar. En el escenario que presenta Steyerl, el museo franquicia y la bienal son dos fórmulas que sirven de lubricante social al engranaje de empresas productoras de armamento y al mismo tiempo de paraguas a sus operaciones.

En su intervención específica para la Bienal de Estambul titulada: *Is the Museum a Battlefield?*,¹²⁶ (2013) la artista alemana discípula de Harun Farocki nos introduce en la actualidad de los museos franquicia y su vinculación a la economía global más depredadora.

Steyerl se aproxima en este trabajo al papel que está jugando el arte en la economía neoliberal. Y de manera concreta en Turquía a partir de los años 80. Su escenificación en la bienal es específica en términos de espacio puesto que trabaja con las condiciones, funcionamiento y patrocinio en los que se sustenta la propia bienal. Y es también específica en términos de contexto en la medida en que tiene en cuenta los movimientos políticos y los conflictos bélicos de diferente intensidad en Turquía y las consecuencias que han tenido para la población civil, así como el papel que está jugando el arte en la economía a nivel local y global.

En esta pieza, Steyerl localiza las relaciones entre museos, bienales y empresas multinacionales de armamento, vigilancia por control remoto y comunicación a través de las prácticas del patrocinio. Y lo hace siguiendo la trayectoria inversa de una bala encontrada en Van, Turquía, en uno de los numerosos campos de batalla que pueblan el planeta.

Mediante la escenificación de una presentación, aprovechando la plasticidad que le brinda el lenguaje y la empatía que genera al hablar en primera persona como artista implicada, Steyerl conecta los procesos de gentrificación, que abanderan los museos franquicia, con la destrucción provocada por las escaramuzas bélicas en el contexto turco y los vincula como parte de una economía que se sostiene

126. *Is the Museum a Battlefield?* es un trabajo en formato de conferencia escenificada que fue grabada *in situ*. Durante la escenificación, el guión impreso en kurdo e inglés estaba a disposición del público. En 2016, la pieza se presentó en formato vídeo ensayo instalación en doble pantalla en el MNCARS dentro de la muestra *Hito Steyerl. Duty-Free Art* (2016). El vídeo de la pieza está disponible en Internet en la plataforma Vimeo, de manera que su difusión a diferentes niveles y públicos está garantizada.

sobre la destrucción premeditada con el fin de abrir paso a una economía asentada en la reconstrucción.

Los museos franquicia parecen ser en el siglo XXI el motor de una economía que se empeña en renacer a costa de destruir, que desata la acumulación vertical a expensas de la depredación horizontal, que produce expresamente un rastro de miseria y destrucción para que sirva de base a la especulación. Según Steyerl asistimos a una vuelta al sistema feudal. Y el arte está jugando un rol principal.

Steyerl contrapone el caso turco con la formación y orientación de los primeros museos públicos en Europa: el Louvre y el Hermitage. Y compara los conflictos revolucionarios que los alumbraron con su actual transformación en museos franquicia como modelo de expansión económica a nivel global. La artista destaca la relación de estos museos como negocio ligado al turismo, y al mismo tiempo, como entidades que están siendo financiadas por empresas de armamento y sistemas de vigilancia por control remoto con base en Europa que proveen de armas a los conflictos que se desarrollan en Oriente.

Los museos facilitan que las multinacionales que fabrican armas puedan deducirse impuestos, mejorar su imagen y abrirse a nuevos mercados. Pero también y principalmente, son un recurso que se está utilizando para dinamizar las influencias y el poder en la reconstrucción que sigue necesariamente a cada conflicto.

Desde un planteamiento de intervención específica para la bienal de 2013,¹²⁷ la artista localiza el detonante de las políticas neoliberales en la zona del Oriente Medio en el golpe de estado de 1980 en Turquía. Este ejercicio de violencia sin contemplaciones desmanteló a los sindicatos de trabajadores y a las fuerzas de oposición de izquierdas, dio vía libre a la liberalización de la economía a través de las diversas fórmulas de privatización y desató desplazamientos en masa, desapariciones y torturas.

127. 2013 fue un año de protestas multitudinarias que comenzaron en la Plaza Taksim de Estambul y se extendieron por todo el país.

Vehbi Koç es el ya fallecido empresario multimillonario turco vinculado a empresas como Mobil o Siemens y patrocinador habitual de la bienal desde su inicio, además de cabeza visible de la Fundación Koç centrada en tres áreas específicas que son objeto de la privatización más reciente: arte y cultura, educación y sanidad. Koç es una de las figuras que Steyerl trae a primer plano en relación con el golpe de estado en Turquía.

Pero no solo las bienales y los museos franquicia están conectados con las empresas de armas. La Royal Academy of The Arts situada en el centro de Londres cuenta entre sus patrocinadores con el fabricante alemán de armas Heckler and Koch cuya sede de Berlín fue diseñada por Frank Gehry. Steyerl incluye en su exposición a otros reconocidos arquitectos como Zaha Hadid, Rem Koolhaas y Jean Nouvel cuyas firmas van ligadas al renacimiento de un sistema “feudal” que se materializa en barrios de nueva creación en el área de Kartal en Estambul, en el Guggenheim Hermitage de Las Vegas (construido en el año 2000 y actualmente en estado de derribo) o en el nuevo Louvre en la isla de Saadiyat en Abu Dhabi. Como se aprecia, el confort ligado al arte que presentaban los *Dècor* de Broodthaers a mediados de los años 70 avanza en el presente de la mano del neocolonialismo. Y la instalación de museos franquicia va abriendo caminos al turismo de lujo y al trabajo esclavista.

Gulf Labor

Museos y explotación laboral sin fronteras en el siglo XXI

Gulf Labor, reúne a un grupo de artistas, escritores, comisarios y trabajadores de la cultura que tienen por objetivo garantizar los derechos de quienes trabajan en la construcción de nuevas instituciones culturales en Abu Dhabi, concretamente en la Isla Saadiyat, cuyo significado literal es Isla de la Felicidad.

Mariam Ghani, miembro del colectivo activista, explica¹²⁸ que tras mantener varios encuentros y conversaciones con el Guggenheim a lo largo de 2010 y ver que no se producían cambios significativos, iniciaron un boicot público al Guggenheim Abu Dhabi (GAD) en 2011. Unos 2000 trabajadores de la cultura apoyaron esta iniciativa bajo el acuerdo de no vender su trabajo, ni aceptar comisiones o algún tipo de colaboración con el GAD.

En cualquier caso, la estrategia más visible del grupo comenzó en el otoño de 2013 con el lanzamiento de la campaña *52 semanas*. Ésta fue concebida como medio para presionar a las distintas instituciones culturales occidentales implicadas en proyectos de construcción en la Isla: al Guggenheim, a la Compañía para la Inversión y el Desarrollo y en el Turismo, que es su socio jefe en los Emiratos, al Louvre, al British Museum y a la Universidad de Nueva York.

A lo largo de un año, y con una frecuencia semanal, se lanzaron uno o varios proyectos artísticos que llamaban la atención sobre las condiciones laborales de los trabajadores de la construcción en la Isla, el contexto político que las permite, o los convenios entre las instituciones occidentales y sus socios en Abu Dhabi. Hay obras que también relacionaban la situación que atraviesan estos trabajadores de la construcción en Saadiyat con las luchas de otros trabajadores migrantes en diferentes lugares y tiempos.

Hans Haacke participó en la 5ª semana con *I Paid...* (2014). Se trata de un póster compuesto a partir de la reunión de dos elementos apropiados. De un lado, Haacke tomó una imagen de la maqueta del edificio en construcción del GAD en La Isla de la Felicidad, y de otro la cita de un trabajador de la construcción empleado allí mismo. La imagen de la maqueta probablemente es parte de la producción visual del propio museo, mientras que el texto está tomado

128. Ghani, M. "Notes from a Boycott", en *Manifesta Journal* #18, [en línea], [última fecha de consulta: 13 de abril de 2019]. Disponible en: <http://www.manifestajournal.org/issues/situation-never-leaves-our-walking-thoughts-long/notes-boycott#>.

del Human Rights Watch Report de 2012 que lleva por título: "The Island of Happiness Revisited".¹²⁹ Dice así:

"Pagué

150.000 rupias pakistaníes

[1.747\$ americanos a un agente en concepto de comisión de contratación] para un visado de vuelta a casa.

Gano 525 dirhams [143\$] el salario básico, más extras como ayudante de grúa puente.

Es una tarea muy difícil, son muchas horas [y] trabajo duro."

"Sigo sin poder recuperar las 150.000 rupias que pagué por mi visado.

Era dinero que gané [y ahorré].

Cada mes envío 6.000 rupias [70\$] a mi familia, quizás 7.000 [82\$]."

Trabajador de la construcción del Guggenheim en Abu Dhabi.

Citado en el Informe de Vigilancia de los Derechos Humanos de 2012.

129. Véase: Human Rights Watch, "The Island of Happiness Revisited", [en línea], [última fecha de consulta: 13 de abril de 2019]. Disponible en: https://www.hrw.org/sites/default/files/reports/uae0312webwcover_0.pdf

4. El público del arte

[...] No se debe hablar exclusivamente a la gente de una determinada ideología, sino a la gente a la que le correspondería esa ideología por razón de su situación. ¡Y los que os escuchan no dejan de transformarse! Incluso puede hablarse a los verdugos, si el pago por ejecución no llega a producirse o si el riesgo es demasiado grande. Bertolt Brecht. “Cinco obstáculos para decir la verdad”. 4. El criterio para elegir a aquellos en cuyas manos la verdad se hace eficaz, en *Manifiestos por la revolución*. Editorial Debate.

En 1970, recordamos, Hans Haacke interpellaba al público del Museo de Arte Moderno de Nueva York con una pregunta directa: “¿El hecho de que el gobernador Rockefeller no haya denunciado la política del presidente Nixon en Indochina puede ser motivo para que no le votes en noviembre?”.

El entonces gobernador republicano por el Estado de Nueva York, Nelson Rockefeller, que se presentaba de nuevo a las elecciones, era también miembro del gabinete de administración del MoMA. Mantuvo ese cargo desde 1932 hasta su muerte en 1979. Y, anteriormente había ocupado el puesto de presidente del museo. La familia Rockefeller, como ya se ha dicho, era una pieza fundamental en el MoMA desde su fundación en 1929.

La *MoMA Poll*, que formaba parte de la muestra *Information*, tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Nueva York entre junio y septiembre de 1970. Estaba compuesta de dos urnas de material acrílico transparente equipadas con un sistema fotoeléctrico para el recuento inmediato de los votos. Sobre las urnas, en una tipografía de palo seco, se formulaba la pregunta y se daban instrucciones para votar una de las dos posibles respuestas: “En caso de que ‘sí’, in-

troduce tu papeleta en la urna de la izquierda; en caso de que 'no', introdúcela en la de la derecha". Las papeletas se entregaban al público a la entrada del museo. Eran de cuatro colores, de manera que servían para diferenciar si la persona había pagado entrada sin descuento, era miembro del museo, tenía un pase especial o había visitado el museo en el día de entrada gratuita. La *MoMA Poll* fue uno de los sistemas sociales en tiempo real que mayor eco tuvo en el mundo del arte de la época.

Dos meses antes de que se abriera *Information* al público, el ejército estadounidense había invadido y bombardeado Camboya, a pesar de haberse declarado neutral en el conflicto con Indochina. Como consecuencia de los bombardeos, se sucedieron numerosas protestas y manifestaciones a lo largo y ancho de los EEUU. Recordamos, que la manifestación que tuvo lugar en el campus de la Kent State University en Ohio fue reprimida por la Guardia Nacional y se saldó con varios estudiantes muertos. Esta situación llevó a numerosos artistas a hacer un llamamiento al cierre de exposiciones y museos bajo el lema "Art Strike". Ya en noviembre de 1969, el Guerrilla Art Action Group había pedido la dimisión inmediata de los Rockefeller del gabinete de administración del MoMA. "Hay un grupo de personas extremadamente ricas que están utilizando el arte como medio de auto-glorificación y de aceptación social. Utilizan el arte como disfraz con el que ocultan su relación brutal con la maquinaria de guerra", declaraban los artistas firmantes. Y continuaban, "esta gente ha controlado las políticas del museo desde su fundación. Su poder les ha permitido manipular las ideas de los artistas, esterilizar el arte de cualquier protesta social y de cualquier crítica a las fuerzas sociales opresoras y por tanto han hecho del arte algo totalmente irrelevante en la crisis social actual".¹³⁰ En el manifiesto se

130. Guerrilla Art Action Group, "A Call for the Immediate Resignation of All of the Rockefellers from the Board of Trustees of the Museum of Modern Art (1969), en Alberro, A. y Blake, S. (eds.), *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, op. cit., p. 86.

daba cuenta además de la participación de los Rockefeller en la Standard Oil Corporation o en el Chase Manhattan Bank, implicados directamente en el negocio de la guerra.

Más allá de los resultados arrojados por la *MoMA Poll* [votos afirmativos: 68%, votos negativos: 31,3%] en la que participaron un 12,4% del total de visitantes del museo, el hecho mismo de introducir esta pregunta en el templo del arte moderno y lugar de influencia directa de los Rockefeller, en ese preciso momento y contexto, emplazaba al público a participar de manera nada ingenua. Si los Rockefeller habían dirigido, entre otros, los asuntos del MoMA durante todos esos años, ahora el público del arte era interpelado, en uno de los centros de operaciones “desinteresadas” de la adinerada familia, como comunidad heterogénea compuesta por sujetos que podían implicarse en aquellos asuntos que les concernían tanto dentro como fuera del museo. El tipo de interpelación directa que lanzaba la *MoMA Poll, in situ*, sobre un asunto político de actualidad suponía un giro radical con respecto a la interpelación habitual que se pone en marcha en estos espacios donde rige la ideología del desinterés, propia de la estética de la autonomía como esencia del arte.

El público y la experiencia estética en los espacios del (A)rte

La *MoMA Poll* y otras encuestas que Haacke articula como sistemas sociales en tiempo real confrontan el relato de la autonomía como esencia del arte, convenientemente actualizado por Clement Greenberg, y la experiencia estética basada en el placer desinteresado que lleva asociada. El Arte (con mayúsculas) según se sigue de tal aproximación existe en una esfera autónoma separada por completo de los asuntos mundanos. El artista y el espectador se conciben como individuos libres, entendida esta libertad, ya sea para crear o para alcanzar tal experiencia estética, como separación entre lo espiritual y lo material, entre la fantasía y la realidad,

entre lo abstracto y lo concreto, entre lo privado y lo público. La condición para que el o la espectadora alcancen dicha experiencia estética es, necesariamente, que no tengan en cuenta cualquier aspecto que pueda vincularles de manera concreta a su realidad social cotidiana; ya sea su situación y posición social, su entorno vital, u otras. Igualmente, para que una obra pueda ser reconocida como Arte, necesariamente, tiene que dejar fuera de sí ciertos asuntos de la política y la economía; especialmente si proporcionan información concreta, real y de actualidad.

La subjetividad burguesa se sostiene justamente en tal separación. El sujeto burgués se constituye manteniendo una distancia insalvable entre sus actos orientados a una finalidad en el ámbito de lo público, de aquellos, como el arte, que se entienden alejados de sus intereses materiales y restringidos a su espacio privado. Su identidad se completa a condición de mantener dicha separación.

Esta concepción del arte y del individuo estaba siendo contestada ya a comienzo de los años sesenta y al menos hasta finales de los ochenta desde diferentes lugares, además del arte, tales como el psicoanálisis, el feminismo de la segunda ola, la filosofía o la sociología. Sirva de ejemplo la influencia de la crítica que hace Sigmund Freud a la concepción cartesiana del sujeto como entidad centrada que actúa libremente y al que se atribuye una esencia. Y su tesis según la cual el sujeto es fragmentario y se conforma socialmente en y por la cultura.¹³¹ Desde planteamientos teóricos feministas que son críticos con la representación se ha hecho una lectura tanto de Freud como de Lacan que explica la sexualidad y la identidad de género como aspectos que son culturalmente construidos. Según estos planteamientos feministas¹³² la idea del sujeto cartesiano se inscribe en un relato ideológico que, ocultándose como tal, reproduce relaciones de dominación tanto de género, como de clase, edad, etc.

131. Freud, S., *El malestar en la cultura*, Madrid: Alianza, 2006.

132. Grosz, E., *Jacques Lacan: a feminist introduction*, N.Y.: Routledge, 1990.

Louis Althusser en su teoría de la ideología introduce la idea de que el individuo cuanto más libre se piensa más sujeto está a la ideología establecida. Y se refiere al arte y a la cultura, así como a la escuela o a la familia, como aparatos ideológicos del Estado (AIE), cuya función, entre otras, sería construir al sujeto de manera que mantenga una relación imaginaria, que no real, con sus condiciones reales de existencia.

Pierre Bourdieu desmitifica todas las teorías del valor estético¹³³ al introducir en su sociología una visión del sujeto que atiende en todo momento al espacio y estrato social en el que se inscribe, a las costumbres y rituales diarios en los que se va conformando su *habitus*, es decir, su forma de entender el mundo y su lugar en él, sus aspiraciones, deseos y la manera en la que, en consecuencia, actúa. Estas aproximaciones introducen, ya sea implícita o explícitamente, la posibilidad de transformar las relaciones, prácticas y estructuras sociales. En el ámbito del arte, en sintonía con estos planteamientos, la crítica institucional construye una noción del espectador que es radicalmente distinta a la que presenta el relato kantiano.

Las prácticas de crítica institucional tratan de emplazar al público en relación con la materialidad de lo real y por tanto con sus condiciones reales de existencia. Y lo hacen señalando el papel que juega el arte en la construcción de sentidos y prácticas normativas dominantes que interiorizamos y asumimos como propias, como si las hubiéramos elegido por nuestra voluntad. Pero no solamente. La crítica institucional nos emplaza como espectadores de manera que, desde nuestra posición y contexto social concreto y real, cuestionemos aquello que se da por sentado; ya sea lo que se espera de nosotros según el estrato social al que pertenecemos, el estatus que alcanzan unas obras frente a otras, el espacio que las presenta, las relaciones que la han hecho posible o los sentidos del mundo que construyen.

133. Jameson, F., "Hans Haacke and the Cultural Logic of Postmodernism", en Wallis, B. (ed.), *Unfinished Business*, op. cit., p. 44.

La experiencia estética que procuran las prácticas de la crítica institucional, nos remite al planteamiento del placer que introduce Bertolt Brecht y que Juan Carlos Rodríguez explica así:

atreverse a divertirnos a través de la inteligencia crítica es algo anormal [...] en todas las épocas. Pero insistir, como hizo él, en que esa inteligencia crítica tenía que pasar a través del placer del cuerpo –porque se piensa con el cuerpo– eso [...] es una verdadera revolución. Puesto que el placer, la diversión de Brecht, radica precisamente ahí: hacer un mundo habitable y transformable. No resulta extraño así que la obsesión de Brecht por el público o por el espectador fuera continua a lo largo de su vida.¹³⁴

En efecto, la figura del espectador es crucial igualmente en los planteamientos de la crítica institucional, dado que es *con* el público como es posible orientar el ámbito social del arte hacia una democracia participativa e igualitaria que se construye desde abajo.

De ahí que los trabajos de crítica institucional traten de hacer visibles las condiciones en las que han sido producidos, los canales que se han utilizado en su distribución, así como las infraestructuras y relaciones en las que se sostiene su exposición pública y su tránsito por los espacios públicos y privados que los alojan. En estas obras, la concepción misma de espectador, así como la manera en la que los espacios culturales se dirigen a nosotros a través de sus dispositivos¹³⁵ materiales y discursivos, pasan a ser objeto de análisis

134. Rodríguez, J.C. (ed.), "Brecht y el poder de la literatura", en *Brecht siglo xx*, Granada: Comares, 1998, p. 19.

135. La recepción de las obras dice Peter Bürger cuando se refiere a la institución arte, viene definida por las ideas establecidas en cada época. Y en este sentido, el trabajo de desmaterialización ideológica que practica Asher en las galerías es importante. El aparato de producción está ligado a las ideas dominantes. La autonomía como esencia del arte es una idea que se materializa en los modos en que se produce el arte; en la separación entre lugares de producción y exhibición, en la necesidad de distribución, etc.

y de intervención, al tiempo que se busca la manera más adecuada de lograr un tipo de interpelación que pueda provocar la implicación, el compromiso y la actuación crítica y constructiva del público. La obra se entiende así en su capacidad para construir sentidos del mundo y nuestro lugar en él. Y a estos aspectos se les vincula directamente con el conocimiento del aparato del arte y la estructura que lo sustenta como paso previo y necesario para su transformación.

El público, compuesto en buena medida por los agentes del arte, y siendo un agente del arte por sí mismo, se concibe en su capacidad para actuar en y sobre la institución arte, con el fin de abrir caminos hacia su transformación en términos de democracia radical. En el terreno del arte estas obras toman como referencia y como material de trabajo a la propia institución¹³⁶ también en su capacidad de articular relaciones y prácticas sociales que se entrelazan y exceden el terreno del arte.

La idea de que ante el arte y la cultura somos individuos libres aparece desde esta perspectiva crítica cargada ideológicamente. La ideología de la autonomía del arte (invisible como toda ideología que se quiere efectiva) se dirige al espectador –a través de los dispositivos espaciales y de los rituales establecidos en los modos de recepción– en tanto que individuo alejado de sus circunstancias vitales. Y lo hace interpellándole mediante enunciados ideales-abstratos. Se dirige al público, sea cual sea su condición social y vital, como individuo natural y no condicionado que puede juzgar libremente, que puede establecer una relación de recogimiento contemplativo con la obra de arte que le transporta a lo universal desinteresado.

Este planteamiento, visto desde la crítica institucional, sitúa a los museos y a quienes los dirigen en una posición bastante problemática en la medida en que la justificación desinteresada de sus prácticas culturales ya no se sostiene.

136. Bürger, P., *Teoría de la vanguardia* (1974), Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009, p. 31.

Los Rockefeller difícilmente pueden mantenerse a salvo de sospecha en su labor cultural cuando la contrastamos con sus actos en el ámbito de la economía o de la política exterior. Y esta sospecha nos devuelve al terreno del arte para cuestionar su labor en él. La crítica al relato kantiano esencialista de la autonomía del arte nos muestra que las prácticas que sostienen la institución, lejos de mantenerse alejadas de los asuntos “mundanos” sirven a intereses muy concretos. El trabajo de Hans Haacke y sus contemporáneos nos hacen partícipes de que el relato “del arte por el arte” actualizado en la teoría formalista de Clement Greenberg se utiliza, entre otras cosas, para hacer del terreno del arte un lugar para la aculturación de los sujetos según la ideología de las clases dominantes.

Hans Haacke

Las encuestas o el estudio del público del arte

Haacke emprende el estudio del público del arte de Nueva York con la encuesta *Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile, Part I*, (noviembre 1969) que introduce en la Howard Wise Gallery de Nueva York como parte de su exposición individual. En esa ocasión se solicitaba al público que señalara en un gran mapa callejero de los distritos de Nueva York desplegado en la pared su lugar de nacimiento con una chincheta roja y el de su residencia habitual con otra de color azul.

La *Part II* (1970), presentada en la galería Paul Maenz de Colonia, mostraba a partir de los datos recogidos en la primera parte, que el público del arte neoyorkino concentra su residencia en zonas específicas del centro de Manhattan. La pieza está compuesta por un total de 732 fotografías y cada una de ellas muestra la fachada del edificio que ha sido indicado como lugar de residencia por el público. Las fotografías carecen de enfoques expresivos, o estéticos, y se limitan a registrar el perímetro del inmueble. Un conjunto de tarjetas mecanografiadas con las direcciones de los edificios

se muestran distribuidas horizontalmente en la pared de la sala de exposiciones. Las fotografías se presentan ordenadas a partir del eje horizontal que trazan las tarjetas y siguiendo una disposición que sitúa a derecha e izquierda los edificios con direcciones norte y sur respectivamente, y arriba y abajo los situados al este y al oeste.

Este estudio se irá completando y haciendo más complejo en posteriores encuestas tales como la *John Weber Gallery Visitor's Profile, Part I*, (1972) y *Part II*, (1973), en las que se lanzan al público preguntas específicas relacionadas con la actualidad social y política junto con otras que aluden a sus condiciones de vida.

En la Parte II se alternan preguntas sobre lugar de residencia, ingresos, estatus familiar o creencias religiosas, con otras de opinión política que guardan relación tanto con los museos, como con la concepción que el público tiene del arte o con las políticas del entonces presidente de los EE.UU. Richard Nixon. Entre otras se lanzaban estas preguntas:

¿Tienes un interés profesional en el arte?

¿Tu concepción del arte favorece, tolera o rechaza obras que hagan una referencia expresa a asuntos sociopolíticos?

¿Piensas, por cuestión de principios, que en todas las exposiciones colectivas deberían incluirse trabajos de mujeres artistas?

¿Cuál piensas que es el porcentaje aproximado de consejeros de administración de los museos que son simpatizantes de Nixon?

¿Cuál piensas que es el porcentaje de simpatizantes de Nixon entre los visitantes de exposiciones de arte contemporáneo?

¿Ante quiénes deberían responder los fideicomisarios de los museos?

¿Cómo caracterizarías el estatus socioeconómico de tus padres?

¿Piensas que quienes apoyan económicamente el mundo del arte influyen en el tipo de obras que producen los artistas?

¿Alguna vez has vivido o trabajado durante más de seis meses en una zona pobre?

Hay quien dice que el Presidente Nixon es el máximo responsable del complot Watergate. ¿Estás de acuerdo?

¿Piensas que los coleccionistas que compran el arte que te gusta comparten tus opiniones políticas e ideológicas?

none \$1 – 1999 \$2000 – 4999 \$5000 – 14999 \$15000 – 29999 over \$30000	How much money have you spent on buying art(total)?	Do you think the preferences of those who financially back the art world influence the kind of work artists produce?	yes, a lot somewhat slightly not at all don't know
only to themselves patrons of museum museum membership museum staff artists' representatives publicly elected officials American Association of Museums College Art Association National Endowment for the Arts Associated Councils of the Arts foundation representatives other(write in) _____ don't know	To whom should the trustees of art museums be accountable(more than one can be named)?	Have you ever lived or worked for more than one half year in a poverty area? It has been charged that the present U.S. Government is catering to business interests. Do you think this is the case?	yes no always often occasionally never don't know
responsible not responsible don't know	Some people say President Nixon is ultimately responsible for the Watergate scheme. Do you agree?	Do you think the collectors who buy the kind of art you like, share your political/ideological opinions?	generally yes generally no don't know
poverty lower middle income middle income upper middle income wealthy	How would you characterize the socio-economic status of your parents?	How old are you?	under 18 years 18 - 24 years 25 - 30 years 31 - 35 years 36 - 45 years 46 - 55 years 56 - 65 years over 65 years
Catholic Protestant Jewish other mixed none	What is the religious background of your family?	Would your standard of living be affected, if no more art of living artists were bought? Do you daily read the political section of a newspaper?	yes no don't know yes no
		Do you think the visitors of the J. Weber Gallery who participated in the poll differed from those who did not?	very different somewhat d. essentially same don't know
Thank you. Drop the card into the ballot box. Your answers will be tabulated with the answers of all other visitors. Intermediate results will be posted during the exhibition.			

JOHN WEBER GALLERY VISITORS' PROFILE 2		by Hans Haacke	
A work in progress during his exhibition at the J. Weber Galler, 420 W. Broadway, NYC, April 28 - May 17, 1973.			
Please answer by punching out bridge between edge and hole next to the answer of your choice.			
as artist	Do you have a professional interest in art?	What do you think is the approximate proportion of Nixon sympathizers among art museum trustees?	100 %
as art/art history student			75 %
other professional interest			50 %
no professional interest			25 %
Manhattan	Where do you live?		0 %
Brooklyn			don't know
Queens		What do you think is the approximate proportion of Nixon sympathizers among visitors to contemporary art exhibitions?	100 %
Bronx			75 %
Richmond			50 %
adjoining counties			25 %
elsewhere North/Middle Atlantic States			0 %
South Atlantic States			don't know
Central and Mountain States		What was your personal income in 1972 (before taxes)?	none
Pacific States			\$1 - 1999
abroad			\$2000 - 4999
favor	Does your notion of art favor, tolerate, or reject works that make deliberate reference to socio-political things?		\$5000 - 9999
tolerate			\$10000 - 14999
reject			\$15000 - 19999
don't know			\$20000 - 24999
yes, 50 %	Do you think, as a matter of principal, that all group shows should include women artists?		\$25000 - 29999
yes, but no specified quota			over \$30000
sex should be no criterion		Sex?	male
don't know			female

Hans Haacke. *John Weber Gallery Visitor's Profile, Part II, 1973*. © Hans Haacke/ VG Bildkunst.

Los datos arrojados por estas encuestas indicaban que el público que frecuenta la galería comercial está compuesto mayoritariamente por una audiencia extremadamente selecta de clase media y media alta, que cuenta con educación universitaria. Se trata de un público que difícilmente puede ser confundido con, o representar al, "proletariado" o a la gente de la calle.¹³⁷

Según los datos arrojados, el 74% de las personas que participaron estaban interesadas profesionalmente en el arte. El 43% afirmaba que su estándar de vida se vería afectado en el caso de que se dejara de comprar arte a artistas vivos. Y ante la pregunta: "¿Piensas que las preferencias de quienes financian el mundo del arte influyen en el tipo de arte que producen los artistas?", la respuesta fue clara: sí rotundo.

137. Véase: Haacke, H. "The Constituency" (1976), en Alberro, A. (ed.), *Working Conditions, op. cit.*, p. 83.

El rango de profesionales interesados en el arte abarca grupos tan amplios como a los artistas, estudiantes, críticos, directores, comisarios y sus asistentes en museos, propietarios de galerías, ejecutivos de publicidad y relaciones públicas, burócratas del gobierno y de los partidos políticos encargados de las artes, asesores de arte que trabajan en fundaciones, o multinacionales y coleccionistas, entre otros. Y todos ellos tienen influencia para determinar qué es arte y qué artistas merecen ser tenidos en cuenta. Aunque, como apunta Haacke, muchos de quienes componen este variado grupo no pueden permitirse una opinión independiente puesto que trabajan para otros, empleadores y clientes, cuya orientación asumen o interiorizan.

En cualquier caso, ese 74% que afirmaba tener intereses profesionales en el arte, como se ha dicho, reconocía igualmente el papel tan significativo que en la producción y distribución del arte contemporáneo juegan quienes financian el arte; es decir, coleccionistas (privados y vinculados a las instituciones), fundaciones, empresarios o agencias gubernamentales.

Quienes financian el arte son los principales defensores de la noción idealista del “arte por el arte” que se sigue del relato kantiano. Y una de las consecuencias de tal situación es que, “muchos museos que son en sí mismos poderosos agentes con capacidad de decisión sobre el arte que se reconoce o no y por tanto se distribuye y expone, cierran el paso a buena parte del arte contemporáneo, al igual que lo han hecho con el arte de otras épocas”.¹³⁸

La concepción idealista del arte que es dominante todavía en los años setenta, y la teoría formalista de la producción y divulgación cultural que conlleva, se contradicen con la experiencia cotidiana de los profesionales con intereses en el ámbito del arte; pero además se mantiene completamente al margen del pensamiento contemporáneo en el ámbito de las ciencias sociales y políticas o de la teoría psicoanalítica.

138. *Ibid*, p. 77.

La doctrina formalista que defiende y actualiza Clement Greenberg proporcionaba, conscientemente o no, una coartada a los empresarios que controlaban los consejos de administración de los museos. El arte por el arte les otorgaba prestigio al tiempo que evitaba que se cuestionasen sus prácticas dentro y fuera del ámbito artístico. La doctrina formalista, apunta Haacke, induce a sus "clientes a creer que están siendo testigos y participantes de situaciones históricas relevantes, como si las obras del arte por el arte, continuaran teniendo el rol liberador que jugaron en el siglo XIX. Sin embargo, las presiones y los reclamos del mundo no se detienen en la puerta del 'templo'".¹³⁹ Los defensores de la ideología formalista, señala Haacke, tienen un claro interés económico y se esfuerzan en mantener y mejorar sus posiciones en el mercado.

En cualquier caso, aun siendo significativa la influencia que estas posiciones dominantes tienen en el ámbito del arte, también es cierto que no lo controlan por completo. En el medioambiente liberal, dice Haacke, hay obras que son censuradas en un espacio y admitidas e incluso promocionadas en otro. Y esto es así dado que hay "personas y fuerzas sociales tras ellos que no comparten necesariamente las mismas creencias, ni tienen el mismo sistema de valores y de intereses".¹⁴⁰

Hay que tener además en cuenta que la industria de la conciencia, de la que el arte es tan solo una pequeña parte, necesita, para ser viable y arrojar beneficios, de una cierta apertura que garantice la variedad y renovación de sus productos. Haacke califica esta industria de dialéctica, ya que por un lado promueve una ideología idealista lo más cerrada posible sobre sí misma y, por otro y al mismo tiempo, necesita abrirse a producciones que se desvían de la norma para garantizar un cierto dinamismo que la renueve.

139. *Ibid*, p. 77. Se refiere aquí al Centro Pompidou inaugurado en 1977 y a Giscard d'Estaing.

140. *Ibid.*, p. 78.

Por otra parte, Haacke señala que el público del arte comparte la extracción social pequeñoburguesa de los

miles de trabajadores de cuello blanco de la industria de la conciencia, los profesores, periodistas, sacerdotes, profesionales del arte y el resto de productores y divulgadores de producciones mentales que están comprometidos en la cimentación de la ideología dominante, e igualmente en su desmantelamiento [...]

Y continúa explicando que:

durante décadas la interpretación doctrinaria de tan solo unos pocos aspectos de la base económica ha hecho que no comprendiéramos adecuadamente las complejidades del mundo del arte, así como del funcionamiento incluso más complejo de la industria de la conciencia. Tampoco hemos aprendido a entender el carácter escurridizo de la pequeña burguesía en expansión en las sociedades industrializadas [...]. Ésta parece estar jugando un rol en el cambio social más significativo de lo que habitualmente se reconoce.¹⁴¹

Es desde esta perspectiva de conocimiento de la realidad económica e ideológica de la institución del arte así como de sus agentes, desde donde Haacke entiende que hay espacio para utilizar los vastos recursos de la industria de la conciencia y ponerlos a trabajar contra la ideología dominante. Aunque para hacerlo, advierte, sea necesario una aproximación igualmente dialéctica y buenas dosis de astucia para moverse entre las contradicciones del medio y de sus practicantes.¹⁴²

Haacke, en sus encuestas, comienza a poner en práctica una doble dirección. Por un lado, estudia la composición de la comunidad del arte y, por tanto, contribuye a hacer visible la idea misma de comunidad artística. Y, por otro, interpela de manera directa a las personas que la componen como agentes que pueden intervenir activamente en promo-

141. *Ibid.*, p. 79.

142. *Ibid.*, p. 80.

ver el conocimiento y la transformación del campo del arte y, por extensión, en otros ámbitos sociales.

Estas encuestas, al incluir preguntas sobre la situación personal de cada participante con otras de opinión sobre temas de actualidad, incluido el arte, que le afectan, apuntan a reunir la premisa feminista de “lo personal es político” junto con la idea de que el arte es una práctica social imbricada con el resto de prácticas sociales. De esta manera, motivan una participación crítica del público y, en lo posible, transformadora; en tanto que lo emplazan como sujeto reflexivo y capaz de aprovechar las contradicciones inherentes al ámbito del arte para modificar las reglas del juego.

Siendo que la composición de la comunidad artística no es homogénea, hay espacio para pasar el cepillo a contrapelo a las posiciones establecidas y hay posibilidad de transformar las prácticas de la institución en una dirección más coherente con el clima de movilización social de su tiempo histórico. Desde esta perspectiva, Hans Haacke interpela al público en tanto que conjunto de sujetos implicados en un determinado medioambiente social que con su acción pueden influir en la transformación de la concepción dominante del arte y de su aparato productivo.

En la interpelación directa que utiliza Hans Haacke, la libertad del sujeto pasa porque éste se reconozca atravesado por las ideologías dominantes y explore su contribución a la reproducción de las mismas cuando participa en los rituales cotidianos tanto “dentro” como “fuera” del terreno del arte. Estas encuestas contribuyen a alertar al público para que detecte aquellos sentidos del mundo y modos de hacer que asume como propios, como elegidos libremente, aunque en ellos esté reproduciendo posiciones de sometimiento. El punto de vista que introducen las encuestas logra desfamiliarizar las desigualdades de clase social, etnia o género y las vincula con una estructura de dominación social.¹⁴³

143. El formato de encuesta, la apropiación de esta fórmula socio-

Uno de los límites y, al mismo tiempo, el punto fuerte de las encuestas es que se ciñen al terreno del arte. La *MoMA Poll*, como hemos visto, tiene la potencialidad de la intervención *in situ*, y por tanto moviliza al público en el mismo espacio físico, simbólico y real que está siendo cuestionado. Y, aún así, su límite radica en poner esto en marcha solo de puertas para adentro del museo.

En cualquier caso, la especificidad de estas intervenciones en el terreno artístico se entiende en un momento en el que afloran una diversidad de movimientos sociales antagónicos que se enfrentan al estatus quo. Sin embargo, si pensamos el trabajo de Haacke y de la crítica institucional de esos años como incipiente movimiento social del arte, vemos que quizás no llega a tener el alcance transformador y de transversalidad social que se ha logrado, por ejemplo, desde el movimiento feminista, que igualmente se gesta e interviene en los espacios del arte.

Si como hemos visto, Hans Haacke, propone un tipo de interpelación directa al espectador a través de la encuesta, veremos ahora otras obras de Michael Asher y Andrea Fraser que toman como objeto de análisis y reflexión las tecnologías con las que el museo promueve una disposición y un comportamiento determinados del público. Atenderemos también al modo en que hoy en día el museo-franquicia se orienta hacia la oferta de modos de experiencia espectaculares y ligados al consumo turístico.

Michael Asher

74th American Exhibition

En el verano de 1982, seis personas miran con atención una

lógica, genera desfamiliarización al introducir elementos propios de la sociología en una exposición de arte. Cuando la idea que predomina sobre el arte es la de su autonomía como esencia, la encuesta produce una situación de desajuste entre el dispositivo de observación sociológica que remite a una ciencia y a su objeto, la sociedad, por un lado, y a la experiencia estética, supuestamente desinteresada del mundo social, por otro.

pintura de Picasso fechada en 1910 que se encuentra en la galería 206 del Instituto de Arte de Chicago, otras seis hacen lo propio con un óleo de Duchamp del mismo año. Nada en esta situación llama la atención. Los y las espectadoras miran de frente a las pinturas, se encuentran a una distancia prudencial entre sí y con la obra, sus cuerpos adoptan las poses habituales. Y, sin embargo, cuando nos acercamos a la pintura de Picasso o a la de Duchamp vemos que hay una cartela que, junto a la habitual de cada pintura, nos informa: “Uno de los dos trabajos vistos como parte del trabajo de Michael Asher en la 74th American Exhibition”.

En 1982, Asher intervino por segunda vez en en la *74th American Exhibition* del Art Institute de Chicago. En esta ocasión el artista partía del bien conocido texto de Walter Benjamin “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” para abordar los modos de recepción que se dan en el museo en plena época de reproducción mecánica de las imágenes.

Asher se interesaba aquí por la recepción aurática que proporciona el museo, por el tipo de interpelación que articulan estos espacios dedicados a materializar y preservar la estética de la autonomía del arte. En esta ocasión, Asher pone a la vista el ritual de la recepción estética como convención.

El artista contrató a dos grupos de seis personas que actuaran el rol de espectadores. Su cometido era mirar dos de las pinturas expuestas en la galería 226, dedicada a pintura europea de comienzos del siglo xx. Las pinturas en cuestión eran el retrato *Daniel-Henry Kahnweiler* de Picasso, y *Nude Seated in a Bathtub* de Duchamp, ambas de 1910. Estas personas contratadas para la ocasión se dedicaban a observar cada una de las dos obras atendiendo a unas instrucciones precisas:

debían situarse de frente a las pinturas, a una distancia normal, en una postura natural para ver arte. Cada grupo debía definirse separadamente, cada persona debía estar junto a otra a una distancia no mayor de dos pies

[...] Los y las espectadoras no deberían posar como actores, sino como visitantes habituales de museos.¹⁴⁴

Los turnos duraban media hora cada día, entre las 12:15 y las 12:45. Y los visitantes habituales del museo conocían esta intervención tanto a través de las cartelas colocadas junto a las pinturas, como por unos folletos explicativos situados en distintos puntos del museo. En ellos, se explicaba que “los y las espectadoras servían para mostrar el rol del visitante de museos en el espacio de exposición”.¹⁴⁵

El hecho de que las personas contratadas tuvieran que actuar con naturalidad observando unas pinturas en el marco del museo, y que se les pagara expresamente para hacerlo, introducía una distancia reflexiva sobre el modo en que habitualmente nos desenvolvemos como espectadores en estas situaciones. Esta distancia amenazaba la naturalidad con la que asumimos ciertas prácticas y, al mismo tiempo, permitía señalar su carácter de ritual social a través del que se produce y reproduce una determinada manera de estar, de comportarse, de actuar. La distancia que Asher introduce respecto de los modos de recepción del arte moderno, en el contexto del museo estadounidense, puede extrapolarse a otras situaciones cotidianas en las que igualmente actuamos una serie de rituales.

Michael Asher sitúa en el punto de mira las maneras de estar en el museo como un ritual altamente codificado que responde a los hábitos de recepción que prescribe la propia institución. Y nos lleva a pensar en nuestros actos cotidianos también fuera del museo, aquellos a los que no prestamos atención justamente porque están integrados, automatizados, en sus contextos de manera que no producen ningún tipo de fricción o desajuste.

En esta intervención, Asher amplía y, al mismo tiempo, concreta y contextualiza la tesis que introduce Walter

144. Peltomäki, K. *Situation Aesthetics*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2010, p. 90.

145. *Ibid.*, p. 94.

Benjamin sobre la recepción de obras de arte en la época de la reproductibilidad técnica. Y lo hace remedando esa recepción a finales del siglo xx en el marco del Art Institute of Chicago. Como es bien conocido, Walter Benjamin plantea que la reproducción masiva de imágenes altera el modo de recepción del arte, logra eliminar el aura que a la obra le proporciona su confinamiento en el santuario del museo. La difusión masiva de copias de una imagen original evita que ésta imagen quede recluida en un espacio que sólo es accesible a unas pocas personas. De manera que la posibilidad de contemplar una imagen, por ejemplo de la *Mona Lisa*, en cualquier situación cotidiana hace que el aura de ésta y el modo de recepción aurática –que le corresponde cuando se encuentra confinada en el museo– desaparezcan.

De las dos pinturas de 1910 escogidas por Asher, la de Picasso había sido reproducida en postales, libros y otros formatos masivamente, al contrario que la de Duchamp. Se deduce, por tanto, que la primera es bien conocida y la segunda –a la que no se ha prestado mucha atención en términos divulgativos desde la institución–, no tanto. Ahora bien, si la función de los museos es justamente la preservación de los originales, ¿cómo afecta el grado de reproducción de estas imágenes a su recepción en el marco del museo? Y, en cualquier caso, ¿cómo afecta la reproducción masiva en la recepción de los originales en el museo? ¿Hay alguna relación entre el grado de reproducción de la imagen y su recepción aurática en el santuario que tiene como misión la preservación de los originales? No es difícil observar el hecho de que cuanto más reproducida es una imagen, más sirve de reclamo para conducirnos al museo que aloja el original.

Lo que observamos, desde el punto de vista de la relación entre la reproducción masiva de imágenes y la cultura del consumo, es una creciente banalización de las imágenes que –convertidas en auténticos fetiches– más que impedir la recepción aurática que procura la propia institución del museo, hacen de su recepción, ya sea en forma de reproducción

o en el museo, un acto de consumo compulsivo. Cuanto más reproducida es una imagen, más se torna en fetiche, en mercancía sin otro valor que el de ser consumida. Expuesta en el museo incita a los visitantes a abrirse camino hasta ella para, finalmente poder ser de nuevo fotografiada. El hecho de conseguir llegar hasta la obra original supone una de las tantas proezas memorables de consumo rápido que registramos con nuestras cámaras fotográficas. La obra de arte masivamente reproducida y mantenida a salvo en el santuario del museo queda, de esta manera, vaciada de toda significación. Su valor de uso se ha desvanecido; su instantánea es la materialización del fetiche cuyo fin no es otro que reproducir eternamente su consumo en todos los niveles posibles; lo que incluye tanto las copias como los originales. El papel que el turismo, como nuevo nicho de mercado ahora del capitalismo neoliberal, deja al público contribuye notablemente a la reproducción del aura de la obra de arte convertida ya en mercancía.

Andrea Fraser

Una visita por el museo

A lo largo de su extensa y prolífica carrera, Andrea Fraser viene dando cuenta del papel legitimador que juega el público dentro de la institución del arte. La artista aborda, indirectamente, el estudio del público del arte no desde su composición, como hacía Hans Haacke, o desde los rituales de recepción, como hemos visto en Michael Asher, sino más bien apuntando un enfoque según el cual es el público quien legitima tanto a los agentes de la institución, incluida ella misma como artista, como al museo, la galería o el centro de exposiciones, a sus patronos, directores y coleccionistas. De lo que se deduce la necesidad que del público tienen estos espacios y agentes.

Siguiendo esta lógica, Fraser integra un punto de vista según el cual los museos tratan de seducir a sus potenciales audiencias, primero bajo la promesa de mejorar su posición social y, más recientemente, sugiriéndoles la po-

sibilidad de tener una experiencia excitante y placentera al tiempo que libre de toda responsabilidad. Fraser da cuenta de estos reclamos y de cómo han ido cambiando con el tiempo en consonancia con el modelo económico dominante, ya sea el capitalismo industrial o más recientemente el financiero.

Teniendo en cuenta su labor como artista, el público es para Fraser uno de los elementos principales con los que cuenta para elaborar sus guiones y puestas en escena. Su relación con la audiencia quiere ser sincera, de ahí que decida mostrarse como lo que es: una artista legitimada por la institución. Andrea Fraser, salvo en muy contadas excepciones, va a dirigirse al público en primera persona como artista que ejecuta frente a él, y con él, su rol institucional. Y le va a hacer partícipe, tanto de lo que de él se requiere¹⁴⁶ en el terreno del arte, como de los señuelos y promesas que le lanza la institución.

Parte de la obra de Andrea Fraser toma la forma de textos de investigación y teoría crítica, que versan sobre aspectos concretos de museos y otros espacios expositivos, en los que informa al público del arte de aspectos que le son poco conocidos y que le afectan directamente; como por ejemplo el tipo de reclamos que vienen utilizando estas instituciones para atraerlo. Mientras que, en los diferentes formatos que adoptan sus visitas guiadas o charlas inaugurales (actuadas *in situ*, grabadas en vídeo o editadas como texto), Fraser enfrenta a su público a las numerosas contradicciones que se dan entre los discursos *desinteresados* de los patronos y fundadores de los museos y los fines económica y políticamente *interesados* a los que sirven.

Sus guiones están compuestos por citas apropiadas de fuentes diversas, como revistas de turismo y negocios, publicaciones del museo, o informes de organizaciones caritativas, entre otras, que guardan en común el hecho de re-

146. Véase: Fraser, A. "An Artist Statement" (1992), en Alberro, A. *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2005, p. 14.

ferirse al lugar en el que las escenifica. El lenguaje verbal y corporal que utiliza Fraser nada tienen que ver con ofrecer información neutral para su recepción. Por el contrario, su puesta en escena del texto, bajo un planteamiento dialéctico y un claro sentido del humor que deriva en absurdo, provocan una recepción divertida, cuando no abiertamente jocosa.

En 1989, *Museum Highlights. A Gallery Talk* fue puesto en escena para el público en forma¹⁴⁷ de visita guiada por el Museo de Filadelfia. Un año después, en 1990 Fraser publicaba "Notes on the Museum's Publicity". Ambos trabajos introducen directa o indirectamente el papel que juega el público de cara a legitimar el museo. Y apuntan la sujeción que estas instituciones ejercen sobre su público, potencial y real, coincidiendo con su creación en el momento del auge industrial en los EE.UU.

En la puesta en escena de una visita guiada por el Museo de Filadelfia, Fraser adopta principalmente el rol de guía de museos bajo el personaje de ficción Jane Castleton y, puntualmente su verdadero rol, el de artista. Esta es una de esas pocas ocasiones en las que Fraser actúa otro rol y persona. Aquí el hecho de hacerse pasar por la guía es fundamental de cara a plantear las relaciones de identificación que se crean en el museo entre la guía, los patronos y el público. Así pues, Fraser escenifica roles, modelos o lugares del habla que son construidos como parte de las relaciones constitutivas de los museos.

La guía y el público comparten aspiraciones al identificarse con la posición y el discurso de los patronos. Ambas figuras encuentran en el museo y en la figura de los patronos un modelo a imitar con el que aspiran a mejorar su posición

147. Fraser realizó seis visitas guiadas en el museo. Posteriormente la visita se grabó en vídeo, sin público. Y en el verano de 1991 se publicó en *October* el texto en forma de guión documentado que incluía directrices de cada escena, así como notas a pie de página y epígrafes. Este mismo guion, bajo el título: "Museum Highlights: A Gallery Talk" (1984), lo recoge Alexander Alberro como editor de una selección de textos de esta artista en *Museum Highlights, op. cit.*, pp. 95-114.

social. Y esto a pesar de que la diferencia entre patronos, de un lado, y guía y público, del otro, es insalvable. Los patronos son los dueños de los medios de producción (grandes propietarios, banqueros, etc.), mientras que el público y la guía son de clase media trabajadora; el único recurso con el que cuentan es su fuerza de trabajo. En el museo, sin embargo, estas diferencias, aunque no dejan de existir, se desvanecen.

Pero veamos la pieza con más detenimiento a través del guión escrito y de su escenificación en el Museo de Filadelfia. "Privilegio" es una de las primeras palabras que aparece y que se repite con frecuencia. Así, quienes pueden pagar para ser reconocidos como "miembros del museo" disfrutan de singulares ventajas. Los "miembros" han adoptado dicho estatus al encontrar en esta institución tanto signos de la más elevada calidad, como uno de los grandes repositorios de la civilización mundial. El museo es visto por ellos como un lugar separado de las necesidades mundanas de la realidad, donde el individuo puede fortalecer sus conexiones con las fuerzas creativas del viejo y del nuevo mundo.¹⁴⁸ *Jane* va apuntando todo esto desde una posición de absoluta identificación con el museo. Y es justamente la repetición del discurso afirmativo del museo y sus patronos lo que provoca en el público, que asiste a la escenificación o lee el guión, un distanciamiento respecto del ideario de esta institución.

Jane, en tanto que parte del sector voluntario del museo, comparte el "privilegio" del voluntariado con los patronos. Ser guía, al igual que ser artista, otorga en el museo también el "privilegio" de expresarse como un individuo único, como "un individuo con cualidades únicas".¹⁴⁹ El efecto que se espera produzca el museo en sus visitantes es igualmente expresar lo mejor de sí mismos. Como se aprecia, ya desde el comienzo, se presentan algunas de las ideas establecidas por el relato kantiano sobre el arte, los museos y los artistas.

148. Esta cita, que forma parte del guión, está tomada de un texto publicado en la revista del Museo de Filadelfia en la primavera de 1988. Véase: Alberro, A. *Museum Highlights*, op.cit., p.110, nota 2.

149. *Ibid.*, p. 97.

Durante la visita, tras orientar al público espacialmente en el museo, *Jane* comienza a explicar su origen en 1877, su formación como institución pública sin ánimo de lucro, así como la orientación de sus políticas. El museo muestra las colecciones de sus patronos¹⁵⁰ y se sostiene económicamente con fondos públicos que se destinan al mantenimiento del edificio y al pago de los y las trabajadoras. Hay que tener en cuenta que la guía no es personal contratado por el museo. Al formar parte del sector voluntario es una “docente invitada” del sector de los patronos, que es de donde recibe la formación para realizar su misión educativa.

A partir de aquí, la pieza establece un paralelismo entre los museos y otras instituciones públicas sin ánimo de lucro, como los hospicios para indigentes, los hospitales para enfermedades mentales y contagiosas o los hogares para niños abandonados y con problemas de malnutrición. Es así como Fraser comienza a construir una imagen dialéctica del museo y de sus patronos. Lo presenta, a un tiempo, como lugar que reúne privilegio y carencia; como espacio que se ofrece a su audiencia bajo la promesa¹⁵¹ de la movilidad social y, al mismo tiempo, como institución disciplinaria que le amenaza con la exclusión social. Fraser presenta al museo, siguiendo literalmente el discurso de los patronos, como regalo que ofrecen *desinteresadamente* al público. Y al mismo tiempo, implícitamente, como lugar en el que se le desactiva políticamente.

150. Es a los patronos a quienes la institución reconoce públicamente a través de placas y elementos conmemorativos ubicados en zonas bien visibles del museo, como si de ellos dependiera el sostén económico de la institución.

151. El museo y sus patronos se presentan ante la ciudadanía como benefactores culturales. De manera que, según esta lógica, el público está en deuda con los patronos. Fraser, sin embargo, introduce una aproximación muy distinta: Dado que es el público quien sufraga los gastos reales del museo a través de sus impuestos, son los patronos quienes realmente están en deuda con el público. Por otra parte, y dado que el museo y sus patronos necesitan del público para legitimarse, la deuda de ambos para con el público es doble.

En el recorrido por el museo se visitan dos salas de época, que están separadas por un estrecho pasillo en el que se encuentra el aseo de caballeros. *Jane* comenta estos espacios a modo de estilos de vida ejemplarizantes. Así refiriéndose a la Francia del siglo XVIII utiliza adjetivos como: clásico, refinado, bello, delicado, de interés inusual o limpio. Mientras que, al llegar al pasillo, se detiene frente al aseo de caballeros y comenta:

¡Qué tremenda diferencia puede haber entre habitaciones opuestas separadas por una delgada pared! A este lado tenemos una familia inclinada a la suciedad y el desorden, debido a una educación social deficiente ... La limpieza de las personas y de las habitaciones está olvidada por completo. Los suelos se llenan de basura y suciedad, ya que nadie siente el deseo o la obligación de tenerlos de otra manera. Los derechos de propiedad no se tienen en cuenta o solo se respetan bajo amenaza o sometimiento por la fuerza.¹⁵²

Justo después y dirigiéndose a la sala de época contigua y dedicada a la Inglaterra del siglo XVII *Jane* continúa:

suelo limpio y bien enmoquetado. Sobre la mesa de centro ... una lámpara [y] un jarrón con flores naturales ... hay cuadros en las paredes, de ... paisajes [y] la familia ... una puede encontrar un escritorio convertido en un santuario,...

El discurso afirmativo de las clases altas se enuncia aquí en primera persona en la figura de la guía, que actúa como si fuera uno de ellos. Esta situación de remedo facilita que el público reconozca la ideología del museo y sus patronos y pueda distanciarse de ella.

Tal y como se deduce del guión y su escenificación, el museo sugiere al público que tiene la oportunidad de aliarse con el sector de los patronos. Y, al mismo tiempo, le

152. *Ibid*, p. 100. El texto está tomado de *Good Housing that Pays* (Filadelfia 1917), Octavia Hill Association de Filadelfia. Véase nota 20.

muestra la amenaza del hospicio y la indigencia. En tanto que sistema disciplinario, el museo emplaza al público a medio camino entre los patronos y los indigentes. Y se le insta a elevar sus estándares de gusto a través de la observación de lo que presenta como obras maestras de otras épocas.

La visita guiada continúa a través de una selección de obras de arte de las que Fraser se sirve para enfatizar la vacuidad de los discursos de la cultura familiar de los patronos. Situándose frente a la pintura de Nicolas Poussin *El nacimiento de Venus*, Jane dice: "... absolutamente impecable, suntuoso ... Esta figura es una de las creaciones más bellas y refinadas ... Una imagen de ritmo y fluidez extraordinarios".¹⁵³ Y continúa paseándose por otros lienzos y objetos utilizando expresiones como monumental, escultural, limpio, ahorrador, majestuoso, vigoroso, mitológico, esplendor visionario, obviamente individualizado, etc. que ni encajan ni describen lo que está mostrando al público. De hecho se acerca a una esquina de la sala y señalando el taburete del vigilante del museo se refiere a ella en estos términos: "En escala y complexión ... la más ambiciosa de las tareas ... siguiendo la gran tradición europea ... gracia y abundancia ... liberada del tiempo y del cambio...".¹⁵⁴ Y volviendo hacia atrás, dirigiéndose por segunda vez a *Las cuatro estaciones: El otoño como Baco*, comienza a describir a una familia de deficientes mentales, violentos, indisciplinados, viciosos, irresponsables, sucios, etc. Continúa así hasta que irrumpe "quiero ser elegante. Rituales de familia orden y amor ... suave, privado, seductora y original...".¹⁵⁵ El enunciado aquí comienza a alternar con mayor rapidez el discurso del refinamiento con el de la degradación. Y hay un momento en el que Jane, señalando al público la gran escalinata del museo, describe los hospicios para pobres como verdaderos tugurios insalubres.

La tensión, cada vez más creciente en esta parte del recorrido, se libera cuando Jane se presenta a sí misma como

153. *Ibid*, p. 100.

154. *Ibid*, p. 101.

155. *Ibid*, p. 102.

si fuera una obra de arte, “elegante, mitológica, tamaño natural... quiero ser elegante”. Lo que provoca la risa del público. *Jane* extiende el brazo al tiempo que lo observa y dice:

[...] fijaos cómo la luz ilumina el tejido, las pequeñas marcas de pata de gallo del traje y da un aire algo más plateado a la zona de los brazos, las piernas, justo por debajo de la rodilla y se pliega ligeramente en la cintura cruzada del traje.

Pero fijaos en la cara. Su piel está quebrada. (Gira ligeramente la cabeza escondiéndola).

Aunque su traje y maneras puedan sugerir clase alta, una mujer refinada, un observador refinado percibirá que tiene cicatrices en las manos y que su dentadura no ha sido enderezada.¹⁵⁶

Jane continúa con la cita de Alfred H. Barr que se exhibe en una placa en el MoMA: “la tarea de un museo podría describirse como la continua, concienzuda y firme distinción entre calidad y mediocridad”. Y, justo después, cita a Kant: “El hambre es la mejor salsa y la gente con apetito saludable disfruta de cualquier cosa comestible; sin embargo, una satisfacción de este tipo no se deja dirigir por el gusto. Es, solamente, cuando la necesidad se aplaca cuando es posible distinguir quien entre muchos hombres tiene, o no tiene, gusto”.¹⁵⁷

La visita continúa por la zona del guardarropa, salas de descanso y teléfonos al tiempo que *Jane* comienza a contar cotilleos, comentarios que ha oído en un “almuerzo de domingo” en los que gentes de muy buena posición social se quejan de los vagabundos y de la suciedad y el desorden que dejan. “Una señora que siempre ha sido mecenas del Museo de Arte no da crédito del desastre en que se ha convertido la calle ... ya no queda un lugar al que escapar [un oasis de civilización]”.¹⁵⁸

156. *Ibid*, p. 104.

157. *Ibid*, p.p. 104-105.

158. *Ibid*, p. 106.

Tras rebasar la tienda, *Jane* fantasea situándose en un tiempo futuro en el que tendría el reconocimiento de su labor como guía del museo. E igualmente imagina que tiene el dinero suficiente (750.000 \$) para ponerle nombre a la tienda. Así pues, decide llamarla “Andrea” ... “es un nombre tan bonito”, dice.

Conforme avanzan por pasillos vacíos y ásperamente iluminados comenta:

El museo quiere y necesita una audiencia informada, entusiasta, cuyo ... conocimiento de sus colecciones y programación continúe creciendo.

El museo dice: aquí encontrarás “satisfacción” ... “placer” ... las más selectas cosas que hacen que merezca la pena vivir, aquí te liberarás “de la lucha que viene impuesta por las necesidades materiales”, encontrarás “belleza ideal” ... “inspiración” ...¹⁵⁹

Y tras visitar la cafetería, ya llegando al final del recorrido, *Jane* continúa con el discurso del museo para después hacer un cierre dialéctico que emplaza al público de manera que se distancie del relato ideológico que le presenta el museo, atienda a la realidad más evidente y utilice su sentido común. Veamos cómo lo hace a partir de estas citas tomadas del guion.

En primer lugar hace referencia al propósito del Museo de fomentar no solo una apreciación hacia el arte, sino también y principalmente de valores.

Por apreciación de valores entendemos la habilidad de distinguir entre lo valioso y lo no valioso, lo verdadero y lo falso, lo bello y lo feo, entre el refinamiento y la crudeza, la sinceridad y la hipocresía, entre lo elevado y lo degradante, lo decente y lo indecente en el vestir y la conducta, entre los valores que perduran y esos que son temporales...¹⁶⁰

159. *Ibid*, p. 103.

160. *Ibid*, p. 108.

Y justo después, volviendo hacia el pasillo con los teléfonos, el guardarropa y las zonas de descanso, etc., dice al tiempo que las señala:

...aquí, la habilidad para distinguir entre un guardarropa y una zona de descanso, una pintura y un teléfono, un guardia y una guía; la habilidad para distinguir tu persona de una fuente¹⁶¹ de agua, entre lo que es diferente y lo que es mejor, entre objetos que están fuera y otros que están dentro; la habilidad para distinguir entre tus derechos y tus necesidades, entre lo que es bueno para ti y bueno para la sociedad.¹⁶²

Es habitual en el trabajo de Fraser introducir puntos de vista dialécticos, situaciones que encierran una cosa y su contraria. E, igualmente, es frecuente que sus escenificaciones alcancen un cierto grado de histrionismo. En este caso, Fraser, en el personaje de *Jane Castleton*, logra aproximar a su público al origen y funcionamiento de los museos. E introduce rupturas de sentido en las lógicas con las que se presenta la institución que muestran el relato de la autonomía del arte como ideología, al tiempo que ponen en evidencia los discursos y las contradicciones en los que se afirma el museo y sus patronos.

En esta pieza Andrea Fraser consigue relatar el origen de la fundación de los museos en los EE.UU., su vinculación a las clases pudientes, su relación directa con la pérdida de derechos sociales de la ciudadanía y su misión “educadora” en el ejemplo de la sumisión al trabajo y a las “buenas costumbres”. Fraser hace partícipe al público de una de las estrategias más crudas puestas en práctica y mantenidas por las clases altas que están en el origen de la fundación de los museos en los EE.UU.: el hecho de que la legitimación

161. En un momento de la visita guiada se refiere a la fuente de agua situada en uno de los pasillos del Museo como si fuera una obra de arte “Llena de gracia, mitológica, a tamaño natural”, dice entre otras cosas. Véase: Alberro, A. *Museum Highlights*, op. cit., p.104.

162. *Ibid*, p. 109.

de su cultura es un elemento más para crear una relación social de dominio y sumisión “voluntaria” entre patronos y clases trabajadoras. Para legitimar su cultura, los patronos han contribuido a crear la idea de que las clases con menos recursos son culpables de su situación. Y de que una de las vías para reformarlas pasa por hacerles desear la cultura elevada con la que, por otra parte, siempre estarán en falta.

Durante el tour por el museo, Fraser, en el papel de guía, logra enfrentar al público a su predisposición para reproducir la estructura jerárquica de la institución y la cultura de las clases adineradas cuando aceptan la interpelación del museo y su promesa de movilidad social. La escenificación consigue poner en evidencia el hecho de que cuando el público se siente reconocido en la aspiración a mejorar su gusto, para, así, acercarse a la posición social de los patronos, lo que hace es, principalmente, legitimar su propia dominación.

Bilbao y el Guggenheim

Más recientemente, en 2001, invitada por la productora vasca Consonni, Fraser realizó un recorrido por el Guggenheim de Bilbao en el que actuaba según le sugería la voz masculina de la audioguía del museo.¹⁶³ La actuación fue grabada con cinco cámaras ocultas y posteriormente editada. El resultado es la pieza de vídeo *Little Frank and His Carp*; la única de Fraser que puede encontrarse en Internet. Este trabajo, junto con el texto que publicó en 2003 bajo el título “Isn’t this a Wonderful Place? (A Tour of a Tour of the Guggenheim Bilbao)” nos proporcionan algunas claves para entender la manera en la que el museo, ahora en formato de franquicia, se dirige al público de acuerdo con el modelo neoliberal.

En esta *performance*, Andrea Fraser ataviada con un ligero vestido verde de punto y zapatos negros de tacón, se

163. En esta *performance*, al igual que ocurre en *Sixtine Chapel* (2005), Fraser se apropia del texto enunciado por la audioguía del museo.

dirige al mostrador del Guggenheim donde recoge la audioguía. A partir de ahí, una vez pone en marcha el aparato, la vemos actuar en acuerdo absoluto con lo que le dicta el audioguía. Fraser se muestra exageradamente sorprendida, maravillada, preocupada. Su cara y expresión corporal cambian, a veces bruscamente, en función de lo que escucha. Hay que tener en cuenta que el vídeo de esta performance recoge también el sonido de la audioguía. Fraser aquí está dando cuerpo al relato del museo. Y, lejos de marcar cierta distancia con lo que escucha, la artista se funde con el discurso de esta institución. De nuevo, por tanto, pone en escena ostensiblemente el enunciado con el que se presenta el museo. Y es de esta manera, haciendo uso del remedo, afirmándose exageradamente en el texto de la audioguía, como consigue hacernos ver el relato del museo como ideología. El discurso de este museo franquicia a comienzos de los años dos mil en la capital vizcaína empezaba así:

Si todavía no lo ha hecho, apártese del mostrador donde ha recogido esta guía e intérnese en el enorme y elevado espacio de la nave central. ¿No es un lugar maravilloso? Es sublime. [...] Es posible sentir cómo el alma se eleva a la par con el edificio que nos rodea. Estamos en el corazón del museo, que efectivamente funciona como un corazón, bombeando a los visitantes en dirección a una u otra galería. [...].¹⁶⁴

Como se aprecia, el discurso de lo sublime del objeto artístico mantiene su vigencia y es trasladado aquí al contenedor del arte, a la construcción espectacular que ahora es el museo. Otra cuestión interesante es que el museo reconoce, al menos en términos muy básicos, que está conduciendo al público según un criterio previamente concebido. Aunque esta cuestión se presenta como novedad frente a “los grandes museos de épocas anteriores”, de los que dice produ-

164. Guasch, A.M. y Zulaika, J. (eds.), *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Tres Cantos: Akal. 2007, p. 39.

cían una sensación “de que no hay una vía de escape”. Más adelante continúa:

Este edificio, en efecto, reconoce que el arte moderno es exigente, complicado, desconcertante, pero a la vez intenta hacerte sentir como en casa para que puedas relajarte y absorber con facilidad todo lo que ves.¹⁶⁵

En esta secuencia es muy evidente que Fraser sigue al pie de la letra el texto del audio; la vemos primero con cara de preocupación para inmediatamente después esbozar una amplia y generosa sonrisa. En efecto, el museo se presenta como facilitador de experiencias gozosas y para ello invita a los y las espectadoras a dejarse llevar, a absorber lo que ve. La guía nos invita a ponernos en la disposición más adecuada para asumir como propio el discurso del museo. Y esto resulta palmario en la escenificación de Fraser.

A medida que miramos a nuestro alrededor notamos que todas las superficies de este espacio se curvan. [...] Dichas curvas son suaves, pero, dado su enorme tamaño, resultan poderosamente sensuales. No será difícil ver a alguien tocando los muros mientras sube las escaleras; incluso usted mismo se verá tentado a hacerlo. La atracción inmediata que ejercen estas superficies curvas no tiene nada que ver con la edad, la clase social o la educación [...].¹⁶⁶

Es significativa, sin duda, esta alusión a la clase social, la educación y la edad. Aquí vemos que el museo se ha hecho eco de algunas cuestiones clave que se han planteado, principalmente, desde posiciones de la segunda ola feminista en el arte. Observamos que aquí las nombra (clase, educación y edad) para negarlas; pero no solo. El museo, ahora, se presenta como proveedor de una experiencia universal renovada, a través de un espacio energicamente sensual. Fraser, de

165. *Ibid.*

166. *Ibid.*

nuevo, absorbe las indicaciones de la audioguía y comienza a deslizarse eróticamente por las irresistibles curvas.

Paradójicamente, estas sensuales curvas han sido creadas con tecnología informática. [...] Este proceso es muy novedoso y podría llegar a ejercer una influencia revolucionaria en el trabajo de los arquitectos, ya que permite materializar con mayor libertad los productos de la imaginación, al tiempo que abarata los costos y eleva la calidad. [...].¹⁶⁷

Aquí aparecen dos aspectos destacables. Por un lado el recurrente discurso de la tecnología, ahora informática, como símbolo de progreso. Y, en segundo lugar, la vinculación de dicha tecnología con el abaratamiento de costes y con la libertad creativa. Estos tres elementos (tecnología, abaratamiento y libertad) son recurrentes en el discurso neoliberal. Si pensamos críticamente en su reverso, no tardaremos en dar con términos como control, desigualdades extremas y precariedad. En este caso concreto los tres términos nos remiten a la creación de un espacio espectacular que nos promete goces sensuales y despreocupados.

Ahora se encuentra en una sala de 3.200 metros cuadrados. Tiene 150 metros de largo y una altura que va desde los 12 hasta los 25 metros. El arte contemporáneo es un arte de gran envergadura. Algunas piezas son gigantescas y estas galerías fueron diseñadas para albergar las colosales obras que los artistas han empezado a crear.¹⁶⁸

Este fragmento ejemplifica la concepción del arte contemporáneo que presenta el museo. Siendo el mismo edificio una muestra espectacular que trata de abrumarnos también por sus dimensiones, el arte que alberga de forma permanente supone una continuación, una adecuación, a los planteamientos del edificio. El exceso del que hace gala este museo franquicia bien puede leerse como un síntoma que encubre

167. *Ibid*, p. 40.

168. *Ibid*, p. 41.

la precariedad, la desregulación laboral y la tremenda desigualdad económica en la que se sostiene.

Como se ve, las estrategias disciplinarias de los museos se han ido adaptando a los nuevos tiempos. En su origen, y coincidiendo con el auge de una economía industrial en el XIX, se orientaban a ejercer un control social sobre las clases bajas a través de una re-educación en valores. En la actualidad del espectáculo globalizado, su disposición pasa por la producción de experiencias acrílicas y sin consecuencias, así como por naturalizar la relación cultura-turismo-negocio.

Desde estos nuevos encauzamientos institucionales, el público es interpelado como consumidor de experiencias a través de una cultura de consumo rápido que utiliza lo espectacular como reclamo de masas. En el contexto neoliberal, la interpelación que lanza el museo a su público pone en valor la representación de una identidad social libre, inestable y espontánea, cuyo revés es la extrema precarización laboral.

El caso Guggenheim es paradigmático de esta situación. En Bilbao la transformación de una economía industrial a una economía de servicios de consumo turístico pasó irremediabilmente por el aterrizaje de esta franquicia y su sostenimiento con fondos públicos.

El museo, antes y ahora, crea un público sujeto a las ideologías de las élites. La función que cumple es evitar, en la medida de lo posible, la emancipación del público. Las ideologías de las clases dominantes que rigen el museo hacen vivir a sus audiencias una relación imaginaria con sus condiciones reales de existencia, procuran que el deseo del público se dirija de manera inconsciente a fomentar su propio sometimiento.

Nota sobre la reproducción del orden patriarcal en el museo

Las prácticas feministas nos han enseñado que la interpelación ideológica, lejos de ser neutra, es siempre también una

interpelación de género; es un emplazamiento que nos construye como hombres y mujeres en una relación asimétrica y de dependencia. Desde el pensamiento feminista¹⁶⁹ más crítico con la representación se han abordado los modos en los que tanto el aparato cinematográfico del cine narrativo, como el relato canónico eurocéntrico de la Historia del Arte (con mayúsculas) se esfuerzan en reclutarnos para la diferencia sexual. Las aportaciones feministas críticas con la representación bien pueden servir tanto para pensar el “sistema de la mirada”¹⁷⁰ que se construye en el museo, como para burlar y subvertir la construcción, patriarcal, del género en la institución.

Si analizamos la manera en que se presenta el museo, en tanto que lugar donde toma forma el relato canónico de la Historia del Arte Universal, observamos su afán por normalizar tanto las convenciones en las que se sostiene su representación como institución, como la manera en que se dirige al público.

En la interpelación que el museo lanza a su público se camuflan sus convenciones y la comprensión del arte que éstas producen. Las formas en que se nos presenta el museo pasan por ser las propias, consustanciales, a ese espacio. Y el público, atento, concentrado en el relato que le ofrece, no atiende a las condiciones de recepción que establece la institución, ni a las maneras en las que es guiada su propia mirada, y su comportamiento, en este espacio. Es en el espacio del museo donde toman forma las condiciones técnicas, ideológicas, culturales, económicas y políticas que hacen

169. Entre otras autoras y obras cabe destacar a: Rozsika Parker y Griselda Pollock con su texto *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, a Griselda Pollock y sus aportaciones en *Vision and Difference*, a Teresa de Lauretis y su texto *Technologies of Gender*, sin olvidar a Laura Mulvey y su “Placer visual y cine narrativo”.

170. Esta reflexión ha sido formulada a partir del texto de Sainz Pezonaga, A. “Cine e ideología de género. De Lauretis con y contra Althusser”, en *Demarcaciones* nº 5, mayo 2017, [en línea], [última fecha de consulta: 14 de abril de 2019]. Disponible en: <http://revistademarcaciones.cl/numero-5/>

que las obras estén ahí expuestas de una determinada manera para su contemplación.

En el museo, la normalización de sus convenciones y el lugar que se asigna al público puede rastrearse en el propio edificio, en la ordenación y disposición de las obras, en la producción de muestras temporales, en las señalizaciones con las que se indican recorridos y actitudes a los visitantes, en la iluminación, los aparatos y personal de vigilancia, en su producción literaria, en la composición de sus patronatos, en las placas conmemorativas, etc.

La representación que de sí construye esta institución articula y da forma a un determinado relato. Y lo hace enmascarando los fines a los que se destina tal representación. Teniendo en cuenta al público, el museo enmascara su función ideológica, su labor en la construcción de subjetividad.

En el ritual guiado de la visita, el público incorpora el relato museístico. En el museo clásico, al público se le asigna un lugar de identificación con los genios creadores y el deleite de sus obras maestras. Hombres y mujeres se identifican con la figura del artista creador. De hecho, lo que ocurre es que las mujeres ocupan una posición ambivalente al identificarse tanto con la figura que encarna la acción como con la representación, con el objeto al que se mira.

En la narrativa ilustrada del museo que tuvo su origen en el siglo XVIII, se consolidó en el XIX, se prolongó durante el XX y se mantiene aún entre nosotros, el público puede fantasear en el espacio *autónomo* y *desinteresado* de la institución, aparentemente neutro (también en términos de género) y desconectado de su realidad cotidiana, en el que, supuestamente, no hay nada en juego. Las ideas, de autonomía, desinterés y neutralidad, establecidas en el arte muestran al museo como figura inocente; al tiempo que sitúan al público en una disposición favorable para incorporar sin reservas el relato del museo. La inocencia con la que se presenta el museo es, en realidad, la actitud que adopta el público cuando se deja llevar por el relato de la institución.

La narración de la Historia del Arte con la que el museo integra a su público avanza a través de largos corredores simétricos por los logros de la figura del artista masculino que, en su genialidad, abre nuevos caminos para el arte. En el relato, el papel de la mujer se expone como imagen y siempre como logro del artista. La figura masculina (genio) encarna la acción y la figura femenina (representación) su estar ahí para ser mirada. El cuerpo femenino, disponible como imagen en el museo, se muestra fetichizado (como representación de lo clásico, sublime, o llegado el caso de lo tradicional-costumbrista) de manera que no produzca desasosiego ni inquietud. Se presenta alejado de cualquier aspecto que pueda comprometerlo, y comprometernos, con la realidad. En la representación idealizada de la mujer desaparecen los rasgos que evocan cualquier tipo de falta y, en consecuencia, de amenaza.

Hay dos figuras de la mujer (ligadas a su representación) que forman también parte del relato. La musa (que, en su inmaterialidad, sirve de inspiración y aliento al artista) y la modelo –una figura bastante menos visible–, la mujer de carne y hueso, normalmente de clase baja,¹⁷¹ que el artista necesita para alcanzar su objetivo: representar lo sublime y situarse como protagonista del relato haciéndolo avanzar. En cualquier caso, tanto la modelo como su representación tienen como destino ser objeto de la mirada. La primera, está solo a disposición del creador y ejemplifica su reto, mientras que la segunda, expuesta en el museo, representa su logro. La figura de la musa como abstracción idealizada tiene la función de proporcionar al artista la inspiración necesaria para perseverar en su esfuerzo creativo. La musa le alienta en la superación y el dominio de las dificultades técnicas. Y él ejercita ese dominio día a día en el acto físico de la creación a través de la figura (y persona) de la modelo. La superación de la dificultad técnica le llevará a alcanzar

171. Véase: Pollock, G., “La pintura, el feminismo y la historia”, en Barret, M. y Phillips, A. (comp.) *Desestabilizar la Teoría: Debates feministas contemporáneos*, México D.F.: UAM-Paidós. 2002, pp. 151, 153.

el éxito y, de hecho, a integrarse plenamente en el orden heterosexual.

Es en la puesta en escena de la narrativa de la Historia del Arte en el museo donde se construye el género. En el relato canónico occidental, el artista masculino ocupa la posición de quien hace avanzar la acción a través de sus logros expresivos (que constituyen la progresión de la propia Historia del Arte), mientras que la posición de la mujer es la imagen que cierra el relato. La mujer es la representación final lograda por el artista tras vencer las dificultades técnicas y creativas, tras aventajar a los maestros que le precedieron. La figura mítica del artista logra superar el complejo de Edipo, superar al padre (a su maestro, haciendo avanzar la Historia del Arte) y sustituir la madre por otra mujer (musa-modelo-representación) de manera que se incorpora plenamente en el orden patriarcal.

Louise Lawler

La burla a la masculinidad museística

En términos de crítica de la representación a la construcción del género en la institución arte, el trabajo fotográfico de Louise Lawler se mueve en esa doble dirección que conecta el espacio de la representación institucional con su fuera de campo, para articular desde la fotografía una problemática feminista que atiende a lo subjetivo, singular y material en su relación con lo ideológico y estructural.

Lawler ha fotografiado el museo desde ángulos y composiciones que enfatizan, retan y burlan la construcción discursiva del género en la institución. En *Sappho and the Patriarch. "Is it the work, the location or the stereotype that is the institution?"* (1984) reúne texto e imagen invitando directamente a pensar la construcción de los estereotipos de género en la institución del arte, ya sea en las propias obras o en los espacios que las alojan y presentan en una determinada disposición y bajo condiciones precisas de iluminación.

El ángulo que escoge Lawler, en *Safo y el patriarca*, da protagonismo a la figura de la poeta –aunque no toma la imagen de frente, como sería lo habitual, sino de perfil– y deja en último plano al patriarca, que ocupa una parte minúscula de la imagen y al mismo tiempo una posición de control. Ambas representaciones (masculina y femenina) están directamente conectadas en la imagen, dependen la una de la otra. No es concebible el estereotipo femenino sin el masculino, la construcción de género implica y reproduce ambos en una relación de dependencia.

La posición masculina coincide con el punto de fuga de la imagen femenina –es decir, con el lugar del ojo estático que articula el espacio en la perspectiva euclidiana. La posición que ocupa Safo es la de la representación, la de la imagen misma. De manera que podríamos ver a Safo como la imagen que surge de la posición que ocupa el patriarca. Y, sin embargo, la fotografía de Louise Lawler nos remite a otra autoría, a otro momento y a otro contexto de la representación.

Es el punto de vista de la fotografía de Lawler el que, por un lado señala la posición de dominio (de fuga perspectiva de la representación) de la mirada masculina y, por otro y al mismo tiempo, la suplanta. Esta fotografía podría leerse entonces como un gesto burlesco hacia el control de la mirada masculina, hacia la figura misma del creador varón e incluso hacia la representación estereotipada según las normas del género. Lawler bien puede estar jugando aquí a la suplantación y desvío del rol de la figura del artista, y de paso planteando más preguntas sobre los puntos de vista que construyen la representación y sobre el papel del público que arrastra y reproduce un bagaje cultural de género.

La fotografía de Lawler más que resolver un conflicto o dar una solución a la representación masculina y femenina, lo que hace es introducir la problemática misma de la representación de género: la dependencia de las posiciones femenina y masculina entre sí que requiere, el punto de vista de la au-

toría y la localización como lugar de dominio, los estereotipos como condicionantes tanto de la representación como de su lectura, y de la institución como lugar que se representa y da sentido a sí misma en la reproducción del género.

En otra de sus obras: *Statue Before Painting, Perseus with Head of Medusa*, Canova (1983) hay una burla expresa a la violencia del relato canónico con la que el museo interpela a su público a través de las principales manifestaciones del Arte (pintura y escultura).¹⁷² La fotografía, tomada en el Metropolitan Museum de Nueva York, de nuevo en un ángulo premeditadamente oblicuo, sitúa en un primerísimo plano a la figura recortada del Perseo de Canova y al fondo, coincidiendo con el punto de fuga de la imagen, la entrada a las salas de pintura, por la que asoma *El triunfo de Mario*, la obra de Tiepolo fechada en 1729.

Tanto el Perseo de Canova como *El triunfo de Mario* representan a gran escala escenas masculinas de conquista. Ahora bien, en la fotografía de Lawler, los atributos del poder y la violencia (espada y pedestal como representaciones del falo) aparecen explícitamente recortados. Y el recorte, tanto en la escultura como en la pintura, conecta directamente las representaciones con el fuera de campo en el que se continúan, hacia arriba y al fondo respectivamente con el propio espacio del museo y con los relatos que representan: el de Perseo como triunfo sobre la diferencia sexual y la pintura de Tiepolo como dominio sobre la diferencia étnica.

Si comparamos esta fotografía de Lawler con la del Perseo que presenta el Metropolitan en su página web veremos que apenas tienen algo en común. De hecho resulta incluso difícil reconocer en ambas el mismo espacio. El ejercicio, en cualquier caso, resulta interesante. Tras ver la fotografía de Lawler, la representación que el museo hace de sí mismo y de la pieza de Canova resulta, cuando menos, llamativa. Digamos que queda desnaturalizada, e incluso puesta al

172. Véase: Deutsche, R. (2006) "El rudo museo de Louise Lawler", op. cit.

descubierto como representación que celebra las ideologías y prácticas de dominación que atraviesan la construcción del género.

El Perseo en la imagen del museo es la representación misma del falo, pero, curiosamente, deja fuera de escena tanto el pedestal como el espacio museístico. Es como si la estatua por sí misma y al margen completamente de la disposición en la que es presentada constituyese la herencia cultural que merece ser vista. En la imagen que presenta el Metropolitan, la escultura de Canova ocupa el lugar central y queda enmarcada por la columnata del edificio que fuga justo tras ella sirviéndole meramente de telón de fondo que contribuye a resaltarla. La imagen muestra la escultura completa de un Perseo en posición triunfal que, satisfecho, exhibe su trofeo: la cabeza de Medusa decapitada.

El corte que ejecuta la fotografía de Lawler alinea la mano que empuña la espada segadora con los genitales del guerrero. Ni su expresión triunfal, ni su trofeo forman parte de la imagen. Ambas han quedado deliberadamente fuera de la fotografía y, al mismo tiempo, conectadas al espacio de la representación que se continúa en el museo. La imagen de Lawler recorta el falo del relato mítico (la espada) y el falo del relato museístico (el pedestal); corta así la muestra de satisfacción del triunfo violento del relato institucional al tiempo que lo señala como lugar de representación del orden heterosexual en sus disciplinas más reconocidas: escultura y pintura. Lawler confronta el idealismo de la obra de Canova y de su presentación en un museo erigido con las fortunas conservadoras¹⁷³ del país. Se burla tanto del idealismo como del relato de dominio y presenta a un Perseo demasiado expuesto, sus genitales demasiado cerca del filo de la espada.

Por último, en *White Gloves* (2000-2004) Lawler pone a funcionar un conjunto de relaciones asimétricas de género,

173. Sobre esta cuestión véase: Tomkins, C. *Merchants and Masterpieces. The story of The Metropolitan Museum of Art*, N. Y.: Henry Holt & Company, 1989.

clase social y etnia que toman forma y se reproducen en los trabajos institucionales de conservación y distribución. En esta fotografía de Lawler el contraste de claroscuros enfatiza las diferencias de posición social y de etnia entre la imagen enmarcada de un hombre blanco de clase media y la mujer negra que *lo* sostiene. El trabajo femenino aquí es, de nuevo, un trabajo de cuidados, de mantenimiento. La mujer negra tiene que asegurar la conservación de la obra. El buen estado de la misma permite asignarle una idea de atemporalidad que va estrechamente ligada a la autonomía como esencia del arte. Igualmente la obra debe estar en perfecto estado para el mercado, ya sea para exponerse en la galería o en la casa de subastas.

Los guantes, de color blanco, asocian la manipulación de las obras de arte a la pureza. La piel negra de la mujer no entra en contacto directo con la obra, pero, es ella, es la mujer negra quien tiene en sus manos no solo la obra de arte sino, también y principalmente, la representación misma del hombre.¹⁷⁴ Lawler está mostrando enfáticamente aquí algunos elementos materiales en los que toma forma la ideología del arte. Y, al mismo tiempo, presenta el papel de la mujer en su subalternidad como sostenedora del varón y de la institución arte, mientras que el sujeto masculino queda reducido a mera representación, a lo que está ahí para ser mirado; es decir, al papel que tradicionalmente tiene asignado la mujer. De nuevo Lawler problematiza las relaciones de género y poder contraponiendo la imagen del sujeto varón (que ocupa posiciones sociales de dominio) a la imagen de la mujer negra, que aquí se muestra como su sostén.

Núria Güell

Núria Güell (Vidreras, Gerona, 1981), incluye con frecuencia en su trabajo un punto de vista crítico respecto de las habituales concepciones, prácticas y usos del arte, la represen-

174. La pintura es obra de Gerhard Richter.

tación y la cultura en contextos concretos. En 2015 preparó una intervención en la que se llamaba la atención sobre las pinturas de Fernando Botero expuestas en el Museo de Antioquia, situado en el centro de Medellín (Colombia).

Museos y turismo sexual

La Feria de las Flores reúne cada año en Medellín a un buen número de turistas extranjeros. El Museo de Antioquia,¹⁷⁵ al igual que la ciudad, se llena de visitantes que contemplan y disfrutan el colorido de las expresiones tradicionales del arte y del entorno local. Los turistas, en muchos casos, acuden motivados por una oferta exclusiva que no se hace explícita, pero que tampoco se denuncia abiertamente: el turismo sexual infantil.

La otra cara del reclamo turístico de la Feria es la pobreza que obliga a las familias a vender a sus hijas menores de edad. La Oficina de Turismo promociona internacionalmente la Feria tratando de dar una imagen cosmopolita y progresista que atrae cuantiosos ingresos para los negocios, así como para la alcaldía y también para el museo.

La Feria de las Flores (2015) es igualmente el título de la intervención que realizan Núria Güell y sus colaboradoras: Yolanda, Valentina, Jade y Evelyn, para MDE15.¹⁷⁶ Consiste en visitas guiadas por una selección de obras de Fernando Botero, artista oriundo de Medellín, que se encuentran expuestas en el Museo de Antioquia. Las guías, en este caso, son cuatro niñas que han sufrido los abusos del turismo sexual. Como explica la artista, metafóricamente “el título

175. La figura y obra de Botero han jugado un papel significativo en la reforma del centro urbano de Medellín. Véase: Delgado, M. “Arte público y desolación urbana”. II Jornadas de arte público en el Centro Cultural Montehermoso, Gasteiz, 2007, pp.123-140, [en línea], [última fecha de consulta: 14 de abril de 2019]. Disponible en: https://www.academia.edu/35833607/Arte_publico_y_desolacion_urbana

176. Encuentro internacional de Arte de Medellín en el Museo de Antioquia. Colombia.

La Feria de las Flores también alude a la trata y explotación sexual infantil como una de las formas de esclavitud contemporánea”.¹⁷⁷

La participación protagonista de las cuatro guías (que nos presentan un recorrido por siete obras a partir de su experiencia personal) deja al descubierto el fuera de campo tanto de las pinturas como de la institución. La realidad del turismo sexual de menores se contrapone, en el interior del museo y en primera persona en la voz de sus perjudicadas, a la representación costumbrista de la mujer-niña de Botero, así como a las expectativas culturales de los turistas y de las autoridades que lo visitan.

Según las declaraciones de las guías colaboradoras, los cuadros de Botero les traían recuerdos muy desagradables. Ellas identificaban a los personajes retratados y las escenas de las pinturas con las situaciones vejatorias que habían vivido. En el recorrido guiado, el costumbrismo del pintor de Medellín desaparecía como tal para mostrar la cara más cruda de la realidad local: la venta de cuerpos infantiles a ricos adultos extranjeros. En esta visita guiada, la interpelación en clave feminista desplaza el imaginario que construyen tanto el pintor como el museo y pone en su lugar, y en primer plano, la realidad de la experiencia vivida. Las guías no aparecen como víctimas. Al contrario, al atreverse a tomar la palabra y narrar como protagonistas en primera persona lo que se conoce y nunca se nombra, salen fortalecidas. La relación de confianza y complicidad que se crea en el proceso de trabajo les permite tomar una posición valiente frente al miedo y la vergüenza social que se deriva de su situación, así como denunciarla abiertamente y exigir responsabilidades a las autoridades que lo conocen y lo permiten, e incluso a un público que puede haber viajado a Medellín interpelado por una oferta turística “diversificada”. La manera en

177. Véase: Guida, C. “Sin miedo a participar. Seis preguntas a Núria Güell sobre la obra *La Feria de las Flores*”, en *Roots & Routes. Research on Visual Cultures*, nº 28, agosto 2018, [en línea], [última fecha de consulta: 14 de abril de 2019]. Disponible en: <http://www.roots-routes.org/?p=19903>.

que las guías nos interpelan en este trabajo en términos de género, clase y etnia rompe con la representación fetichista de la mujer y con la naturalización de relaciones de dominación y nos invitan, como público, a establecer una relación de complicidad con ellas, a ocupar el lugar de la enunciación, el espacio de la acción decidida y necesaria.

En este caso, es en el proceso de producción de la obra donde ha sido posible que tomaran parte personas completamente ajenas al mundo del arte y que incorporaran sus propias vivencias, su imaginario y realidad personal, para integrar y presentar en primera persona un conflicto estructural del que la institución arte no es parte ajena. Enfrentar con éxito la institución a su fuera de campo no es su único logro, en cualquier caso. Y de hecho, el logro no sería tal de no estar sustentado en unas relaciones de producción que aseguraran la relación contractual-laboral entre artista, colaboradoras e institución.

[...] para mí (afirma Güell) es muy importante que los colaboradores siempre firmen el contrato con la institución lo antes posible, para asegurarme de que si por la razón que sea la institución decide censurar el proyecto, como me ha pasado en otras ocasiones, los colaboradores tengan el derecho a ser retribuidos según lo pactado aunque el trabajo no se vaya a realizar... En estos proyectos los contratos entre los colaboradores y la institución tienen una connotación semántica y, en algunas ocasiones, con efectos subversivos. Además es una manera de implicar a la institución en el proyecto de forma concreta y no solo retórica, asumiendo responsabilidades. Cansada de tantas instituciones que quieren trabajar con proyectos arriesgados o comprometidos políticamente pero que no se comprometen ni quieren asumir ningún riesgo.¹⁷⁸

Intervenir de manera específica en el Museo de Medellín, contraponiendo representación a realidad, fiesta a explotación, o supuesta autonomía y desinterés a la comercializa-

178. *Ibid.*

ción con los cuerpos de menores, apura el potencial de esta obra. Su límite, también en este caso, es que se circunscriba al espacio del museo y a sus visitantes. Y, aún así, una distribución adecuada¹⁷⁹ de la documentación resultante puede hacerla llegar mucho más allá del público del museo. Este trabajo nos lleva a pensar en la conveniencia de buscar modos de establecer relaciones de confianza y complicidad, más allá de la producción, también en la distribución y muestra de los trabajos. El planteamiento transversal de la crítica institucional y las lógicas transformadoras que la motivan desde sus inicios, nos hacen imaginar la posibilidad de que más que de “público” en sentido estricto, hablemos de “red de complicidades”. Y más que de “recepción” hablemos de “acción expandida”.

El papel del público. Límites y potencialidades

Visto desde la perspectiva de la *transformación* o *reproducción* de las prácticas establecidas, socialmente y en el terreno del arte, el público juega un papel determinante. Los museos necesitan del público no solo para legitimarse, sino también para producir valor. Estas motivaciones hacen que se esfuercen por atraerlo en la mayor cantidad y diversidad posible: ya sea presentando relatos plurales e incluso críticos convenientemente separados entre sí, haciendo convivir exposiciones taquilleras con otras de tesis, creando programas de estudios y másteres que dan lugar a toda una red de relaciones profesionales del sector, etc. Así se justifican públicamente desde un punto de vista de la rentabilidad económica y de la aportación social en sus distintas vertientes. Y de ese mismo modo ejercen su función de aparato ideológico (ahora del capital en su fase avanzada), sirviendo a la contención de las propuestas sociales que tienen potencial transformador. El museo está bien despierto para incorpo-

179. Aldaz, M. “Daniel Buren y lo no-coleccionable”, en *Sin Objeto*, op. cit.

rar los espacios y discursos capaces de congregarse un número significativo de personas.

Podemos considerar la posición ambivalente de los museos más progresistas. Presentan discursos críticos de actualidad y al mismo tiempo producen efectos de aplanamiento y fetichización sobre las obras. Juegan a la crítica al tiempo que procuran la subida de los precios de mercado de sus colecciones, así como de las reproducciones a la venta en sus tiendas, en el nivel de las economías “populares”. En un juego de equilibrios, tratan de ganar legitimidad tanto para sí como para las fundaciones de empresas inquilinas. Mientras, aumenta la precariedad tanto en términos de empleabilidad como en los servicios que ofrece.

El público como cómplice de la transformación democrática

El trabajo de Hans Haacke y de sus afines contemporáneos invita al público a abandonar la función espectral—ya sea la que dicta la autonomía entendida como esencia del arte o, más recientemente, la del consumo que lo sitúa como mero cliente— y le incita a posicionarse como agencia transformadora. Le emplaza a asumir su derecho y responsabilidad en la construcción de relaciones plenamente democráticas. Le induce a luchar por una vida liberada del empobrecimiento al que nos sujeta el capital, también en su fase avanzada. La crítica institucional desde sus inicios nos aproxima a una idea de público que excede la función espectral para ocupar el lugar de la agencia, del sujeto que puede contribuir activamente desde su ámbito cotidiano a democratizar la sociedad, lo que, en efecto, incluye a la propia institución arte. En la interpelación que se lanza al público está en juego la posibilidad de que éste llegue a convertirse en cómplice de una actividad transformadora, de manera que con su implicación se articulen y extiendan los cambios socialmente necesarios a la democracia radical.

La crítica institucional más reciente parte de la base de que el arte hoy ocupa un lugar de centralidad en el capitalismo avanzado. En consecuencia, se afirma en una transversalidad que recorre los diferentes ámbitos sociales, conectándolos conceptual y discursivamente entre sí, teniendo en cuenta e interviniendo en sus condiciones de producción, distribución y presentación, así como en las relaciones sociales que se crean durante estos procesos. Estas prácticas críticas prestan una atención plena a los conflictos que atraviesan el presente y se suman a ellos. Los sitúan en primer plano dentro y en relación con la institución. Se involucran y establecen relaciones de coparticipación con activistas y sujetos que actúan y que se ven afectados cotidianamente por y en cada situación de conflicto. Y en este hacer se van poniendo al descubierto las prácticas que gobiernan el mundo en el que vivimos frente a las ideologías establecidas que entorpecen su conocimiento, al tiempo que se crean relaciones sociales, de cooperación y complicidad, que en sí mismas se esfuerzan por ser igualitarias, estructuralmente democráticas.

En definitiva, las prácticas de la crítica institucional apuntan a una transformación ampliada de la noción de público tal que nos permita hablar de una red de complicidades. Disputan, sin dejar de lado la especificidad del arte, los límites de esta transformación a las estructuras conservadoras resistentes ligadas hoy al capitalismo avanzado. Y lo hacen interfiriendo en sus lógicas y prácticas. Si bien la crítica institucional se enfrenta y trata de modificar los modos de hacer dominantes, hay que entender y medir sus logros siempre, y necesariamente, teniendo en cuenta la relación de fuerzas que se establece en cada momento y sin olvidar lo que se juega en cada posición de esta lucha entre contrarios: la emancipación o el sometimiento.

5. El arte de los negocios

Business could hold art exhibitions to tell its own story

William B. Renner, President, Alcoa

Hans Haacke, John Weber Gallery, 420 W' Bway , NYC, May 5-29

Hans Haacke. Tarjeta anunciadora de su exposición en la Galería John Weber, 1979.¹⁸⁰ © Hans Haacke/ VG Bildkunst.

Hay cinco preguntas que Hans Haacke lanza en las encuestas *John Weber Gallery Visitor's Profile* partes 1 y 2 (1972-1973) que nos sitúan en la pista para pensar el patrocinio privado y corporativo del arte desde los años 70, su expansión y algunas de sus consecuencias.

Lo que Haacke pregunta en estas ocasiones al público de la galería es:

¿En tu opinión, los intereses de los negocios con ánimo de lucro son por lo general compatibles con el bien común?

180. La tarjeta alude a la pieza *Alcoa: We can't wait for tomorrow*, que el artista presentó en su muestra individual en la John Weber Gallery de Nueva York en mayo de 1979. Haacke se apropia literalmente de las declaraciones del entonces director de Alcoa, sobre los beneficios que puede proporcionar el arte para los negocios y la publicidad.

¿Piensas que el sistema impositivo actual favorece a las rentas más altas, a las rentas bajas o que distribuye las cargas fiscales adecuadamente?

En tu opinión y al margen de las cuestiones estéticas, ¿cuál de estos¹⁸¹ museos de Nueva York expondría obras críticas con el gobierno actual?

¿Piensas que en los EE. UU. las libertades civiles se están viendo erosionadas, cada vez son más respetadas o se han mantenido igual en los últimos años?

¿Piensas que las preferencias de quienes apoyan económicamente el mundo del arte influyen en el tipo de trabajo que producen los artistas?

En tanto que trabajo en proceso que se desarrolla durante un tiempo determinado en el ámbito de una galería de arte, estas encuestas contribuyen en la producción de una estética reflexiva *in situ* que está ligada a las prácticas materiales y a los espacios sociales en los que nos desenvolvemos.

La formalización radicalmente “administrativa” de ambas encuestas tiene sus consecuencias. Por un lado, retrae la figura del artista como individuo expresivo y propone en su lugar la del sujeto reflexivo que diseña una acción preparada específicamente para llevarse a cabo en un espacio del arte durante un tiempo concreto. Por otra parte, la neutralidad del formato nos remite a las prácticas del Estado y su aparato administrativo; las encuestas confrontan las formas administrativas del aparato estatal con el ámbito del arte y, al mismo tiempo, señalan la construcción formal de tal neutralidad. Incorporan, además, el ámbito científico de la sociología. Entrecruzan ambos campos, el del arte y el de la ciencia, como medio de hacer partícipe al público en la construcción de un trabajo artístico que consiste en reflexionar sobre las políticas públicas, también en el ámbito del arte, que rigen en ese momento y les afectan de mane-

181. Entre las opciones de respuesta figuran: Brooklyn Museum, Finch College Museum, Guggenheim Museum, Jewish Museum, Metropolitan Museum, MoMA, New York Cultural Center, Whitney Museum, Todos los museos, Ninguno de estos museos, No lo sé.

ra transversal. Conviene igualmente tener en cuenta que el anonimato que prescriben las encuestas facilita pensar en el público del arte, ya no tanto como individuos aislados sino, principalmente, como un grupo social que es afectado por unas determinadas políticas y que, a su vez, es capaz de afectarlas con sus acciones.

Una de las preocupaciones constantes en el trabajo de Haacke ha sido la instrumentalización de la institución arte por instancias tanto económicas como políticas y sus conexiones, derivas y efectos sobre otros ámbitos sociales. A lo largo de estos años, Haacke ha puesto al descubierto en sus sistemas sociales, textos, piezas e intervenciones las contradicciones que se dan entre las ideologías hegemónicas en la institución y sus prácticas, dentro de la lógica fordista primero y neoliberal más recientemente.

Como veremos en este capítulo, a través de una selección de sus obras, el patrocinio, el coleccionismo o el mecenazgo del arte han sido, y continúan siendo, herramientas utilizadas por las élites económicas, políticas y sociales para mantener sus posiciones de privilegio y hacer crecer los diferentes tipos de capital que acumulan. Las consecuencias de tales usos no son menores y alcanzan aspectos como la libertad de expresión, la manera en que se estructura, presenta y legitima la institución arte, las funciones que se asignan a la cultura o la explotación de las personas y del patrimonio común.

Es precisamente por estas razones por las que el trabajo de crítica institucional de Hans Haacke hace lo posible para que no dejemos el terreno del arte en manos *desinteresadas*. Conceder de lo atractivo que resulta el arte para los inversores-coleccionistas-patrocinadores, Haacke se esfuerza por “sembrar aquello que quiere cosechar”.¹⁸² Llamémosle democracia participativa desde la base, maneras de enriquecer nuestra experiencia vital o formas de orientar nuestro deseo hacia la poesía.

182. Haacke, H. “Hans Haacke Respond to Questions from *Texte zur Kunst*”, 2020, en Alberro, A. (ed.), *Working Conditions*, op. cit., p. 249.

Los discursos

En 1974 Haacke expone en la galería neoyorquina Stefanotty la pieza *Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees*. Compuesta por siete serigrafías sobre papel, esta pieza reticular, presenta abiertamente las discordancias entre la defensa de la ideología de la autonomía como esencia del arte que abanderan las élites en la institución de la época, el uso para beneficio propio que le dan en la práctica y los efectos sociales concretos que resultan de ese uso.

Tres años atrás, en 1971, la junta directiva del Guggenheim y su director Thomas Messer habían cancelado la exposición individual de Hans Haacke a cuatro semanas de la inauguración. Cuando Haacke incorporó la censura a los sistemas sociales preparados para la muestra e hizo público lo sucedido, Messer le respondió: “ya expliqué que la Junta directiva de este museo no se iba a involucrar en actividades extra-artísticas o de patrocinio de causas sociales y políticas, sino que aceptaba las limitaciones propias de la naturaleza de un museo de arte”.¹⁸³ La *Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees* bien puede leerse como la respuesta de Haacke al planteamiento discursivo de la directiva.

En esta pieza, siguiendo una estética informativo-institucional, o si se prefiere administrativa, e igualmente relacional, Haacke incorporó en siete paneles, de idéntica estructura, datos sobre los miembros de la Junta directiva del museo en su filiación con la familia Guggenheim y con empresas en las que también ocupaban cargos de responsabilidad; como la Kennecott Copper Corporation, que en esos años fue llamada a declarar ante la sospecha de haber participado en la desestabilización del gobierno democrático de Chile durante la presidencia de Salvador Allende. Igualmente incorpora declaraciones del presidente chileno en las

183. Fragmento de la carta de Thomas Messer a Hans Haacke. La carta fue recogida en el artículo de Barbara Reise “Gurgles around the Guggenheim” publicado en *Studio International*, vol. 181 (junio de 1971), p. 249.

que denuncia la guerra que sostienen las grandes empresas transnacionales contra los Estados soberanos y afirma que “tales multinacionales no representan el interés colectivo de los y las ciudadanas de Chile”.¹⁸⁴ La estética de la administración se transforma aquí en crítica institucional.

Con el fin de hacer públicas las relaciones que se dan entre el museo y algunas empresas multinacionales, los recursos (espacios y personal) que comparten o las contradicciones significativas que se dan entre los discursos del arte y sus prácticas, Haacke se apropia en esta pieza de un formato de representación y reconocimiento institucional e introduce tres puntos de vista. Bajo el rótulo común, en mayúsculas y negrita de palo seco, “SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM” encontramos tres subtítulos, igualmente en letras mayúsculas, aunque de menor tamaño y grosor: “Board of Trustees” (Junta directiva), “Guggenheim Family Members Among Trustees” (Miembros de la familia Guggenheim que conforman Junta directiva) y “Corporate Affiliation of Trustees” (Filiaciones entre los directivos del museo y empresas multinacionales). La apariencia idéntica, reticular, de los paneles, cuyo título nos emplaza ineludiblemente en el museo neoyorkino y su directiva, facilita el deslizamiento asociativo entre significantes que indican estatus social, lazos familiares, relaciones de propiedad e intentos de controlar las políticas soberanas en otros países. Y, al hacerse presentes en el espacio de la galería o del museo, se confrontan con el discurso omnipresente en el ámbito del arte, del desinterés, de la autonomía como esencia del arte.

Según Rosalyn Deutsche lo que hace a estas obras tan certeras y afiladas es el hecho de que reúnen al mismo tiempo la esfera privada y la pública, separadas en la ideología burguesa. Al reunir las, el trabajo de Haacke conecta los intereses privados –que a la postre generan pobreza y desigualdad y están asentados en un sistema de dominación– con la esfera

184. Véase el Panel 4 de *Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees* (1974), en Wallis, B. (ed.), *Hans Haacke: Unfinished Business*, op. cit., p. 114.

pública cultural, aquella que se supone universal y desinteresada. Deutsche sostiene que en la *Solomon R. Guggenheim Board of Trustees*, Haacke presenta al museo como instancia que hace funcionar la ideología de la autonomía del arte como una defensa literal, ya no de la esfera privada, sino del derecho a la propiedad privada por encima de cualquier otro.¹⁸⁵

Tanto el patrocinio como el coleccionismo de las grandes multinacionales se desarrolló en los años setenta a una escala y con un impacto desconocido hasta el momento. Y esto sin que fuera percibido por el público en general. Así lo advierte Haacke en *On Social Grease* (1975), donde pone a la vista cómo en esos años se facilita y alienta la utilización del arte para beneficio de las empresas desde los patronatos de museos –conformados en buena medida por personas vinculadas al ámbito empresarial– y desde el poder político.

En la instalación *On Social Grease* en la John Weber Gallery, seis placas de aluminio idénticas recogen, en formato conmemorativo, un conjunto de citas escogidas, fotograbadas en relieve, de personajes públicos relevantes vinculados al mundo del arte, de la empresa y de la política. A través de ellas se dan a conocer algunas de las claves del interés empresarial y político en el arte.

Para el entonces presidente del Metropolitan Museum, C. Douglas Dillon, lo que el arte proporciona a las empresas es una diversidad de proyectos en los que éstas pueden encajar sus objetivos específicos y producir beneficios económicos muy superiores a la inversión que requieren.

David Rockefeller, vicepresidente del MoMA, detallaba otros aspectos lucrativos para la empresa en su asociación con el arte: una excelente publicidad que enriquece tanto la reputación de la empresa como su relación con los clientes, una mejora en la valoración de la calidad de sus productos, así como en la moral de las y los trabajadores de la compañía.

185. Deutsche, R. "Property Values: Hans Haacke, Real Estate, and Museum", en Wallis, Brian, (ed.), *Hans Haacke: Unfinished Business*, op. cit., p. 37.

Frank Stanton, fideicomisario de la Fundación Rockefeller, aseguraba que hay un creciente reconocimiento desde el mundo de los negocios¹⁸⁶ de que el arte no es algo separado, sino que es esencial para éstos. La cita escogida de Richard M. Nixon, presidente de los EE.UU., atestigua que el arte tiene la capacidad de sanar las diferencias entre la gente, de cicatrizar heridas y, en definitiva, de salvar las barreras que dividen al mundo. Al tiempo que pone de relieve el reconocimiento mundial que había alcanzado el arte americano.

Lo que traslucen estas declaraciones públicas que el artista elige y presenta en un formato que remite tanto a las placas conmemorativas como al arte minimalista es,¹⁸⁷ entre otras cosas, el beneficio en términos de capital económico y simbólico que proporciona el arte a las empresas y a los personajes públicos que las dirigen, así como a la imagen de la nación y a los representantes políticos que la gobiernan. La elección de la cita del presidente Nixon nos hace sospechar que el arte, al menos en ese momento, puede ser realmente útil para las empresas en la medida en que no se reduzca a objetivos meramente instrumentales. El arte necesariamente debe (o al menos en aquella época debía) estar asociado a fines más elevados –como la paz en el mundo, o la capacidad de sanar–, de otro modo perdería aquello que lo distingue de lo común y que puede proporcionar ese valor simbólico que lo hace tan codiciado y fácilmente convertible en valor de cambio.

186. Estas declaraciones, de reputados personajes, que ponen de manifiesto el creciente interés empresarial en el arte, se hacían públicas ya a comienzos de los años 70. Llama la atención, en este sentido, la defensa del relato de la autonomía como esencia del arte que esgrimió Thomas Messer como argumento para cancelar la exposición de Haacke en Guggenheim de Nueva York en 1971.

187. En estos años las piezas minimalistas han alcanzado ya tal reconocimiento en el mercado del arte que llegan a saturar el ámbito del coleccionismo privado y empiezan a promocionarse como piezas de gran formato para el espacio público. De manera que el trabajo puede leerse también en este sentido. Así lo expone Michael Asher al hilo de su intervención en 1977 en el *Skulptur Projekte* de Münster. Véase: Asher, M. *Writings (1973-1983) on Works (1969-1979)*, op. cit., pp. 164-174.

A través del conjunto de citas que recoge *On Social Grease* se resalta el creciente interés del arte para la economía y la política al tiempo que asoma la deriva neoliberal cuyos abanderados serán poco después Ronald Reagan en los EE. UU. y Margaret Thatcher en Reino Unido.

El contexto y la formalización en la que se presenta este trabajo, como es habitual en Haacke, desempeñan un papel significativo. Las placas conmemorativas hechas como a propósito para encajar en el vestíbulo de la sede de cualquier multinacional, o incluso en su sala de reuniones, produce, en los espacios del arte, efectos inquietantes.¹⁸⁸

Haacke, siendo conocedor consciente de estas operaciones ideológicas y empresariales, dentro y fuera de la institución, ha enfocado su trabajo de manera que, en lo posible, no proporcione un valor simbólico fácilmente convertible en valor de cambio para empresas y particulares. Sus obras se esfuerzan en facilitar un conocimiento crítico de la institución arte en su relación con otros ámbitos e instituciones sociales. Este conocimiento, que podemos entender en términos de valor de uso, se orienta en el trabajo de Hans Haacke a que la ciudadanía se implique directamente tanto en los asuntos del arte y la cultura como en las políticas que les afectan.

Las dulces recompensas del mecenas

En *Der Pralinenmeister*, 1981, Hans Haacke estudia en detalle el caso de los coleccionistas de arte Peter e Irene Ludwig, y la expansión del grupo chocolatero Monheim. La obra se

188. Haacke refiere esta situación en conversación con Yve-Alain Bois, Douglas Crimp y Rosalind Krauss. Hablan de *On Social Grease* y, Haacke, apunta: "Las citas que refieren lo que es bueno, del arte, para los negocios las tomé de libros y de periódicos. Hice placas conmemorativas con ellas, como si fueran destinadas a la entrada de la sede de una multinacional o a su sala de juntas. Transplantarlas de ese contexto a una galería de arte puede resultar devastador". Véase: "Yve-Alain Bois, Douglas Crimp and Rosalind Krauss: A Conversation with Hans Haacke", en *October: The First Decade 1976-1986*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000, p. 185.

presentó en la galería Paul Maenz de Colonia coincidiendo con la celebración de *Westkunst*.¹⁸⁹

Esta obra, a la que se conoce en castellano como *El maestro chocolatero*, está compuesta por 14 serigrafías agrupadas en siete dípticos. En la parte izquierda de cada pieza aparece invariablemente una fotografía de Peter Ludwig seguida de un texto informativo a dos columnas y encabezado por un titular. A la derecha se reproducen fotografías de las trabajadoras de las fábricas Monheim con información sobre su situación laboral y su vida en la fábrica, así como de las operaciones en el campo empresarial y del arte del matrimonio Ludwig.

En la parte inferior de cada serigrafía se integran, desplegados, los distintos envases de los chocolates Monheim, habituales en las estanterías de los supermercados. Haacke identifica abiertamente el producto con el empresario y sus operaciones, y de manera más sutil con su faceta de coleccionista de arte pop.

Haacke enfrenta la imagen del “benefactor cultural” con sus prácticas. En principio, la apariencia visual del conjunto podría llevarnos a pensar que la pieza representa los logros del empresario-coleccionista y patrocinador cultural. Y que podríamos encontrarla expuesta en las oficinas de las fábricas Monheim, o incluso como publicidad en la prensa diaria. Sin embargo, Haacke escoge este formato para presentar las malas prácticas en las que se sostiene su patrocinio y la responsabilidad de políticos y agentes culturales que le apoyan sin reservas.

Los titulares de las serigrafías que acompañan la imagen de Ludwig resaltan los intereses del coleccionista chocolatero. Por lo general, son citas literales de Ludwig: “Las obras de arte en préstamo permanente están exentas de impuestos de la propiedad”, “No trabajamos con amenazas”,

189. La muestra comisariada por Kasper König se presentó como la mayor investigación en arte desde 1939 hasta el momento. La exposición puso en valor el nuevo expresionismo como manifestación de la identidad artística alemana.

“El pago del 35% de los impuestos por herencia de la esposa pueden evitarse mediante donaciones”, “A través de donaciones se puede deducir hasta un 10% de los ingresos anuales”, “¡Ay! del stand de la feria de arte por el que pasa de largo” (Peter Ludwig dice de sí mismo), “Los patronos también tienen un precio”, “Nada nos interesa menos que el poder político-cultural”.

Bajo esta sucesión de títulos se nos presenta, con un lenguaje impersonal, la trayectoria de Peter e Irene Ludwig como coleccionistas-empresarios. El texto a doble columna informa del reconocimiento y la influencia que los coleccionistas están alcanzando en el mundo del arte al tiempo que utilizan sus colecciones para extender el negocio de los chocolates a nivel internacional.¹⁹⁰

Peter Ludwig y su esposa comienzan a coleccionar arte medieval, antiguo y precolombino ya en los años cincuenta y a mediados de los sesenta se interesan por el arte moderno (arte pop, fotorrealismo, arte de la Alemania Oriental y de los nuevos expresionistas). Desde 1972, Ludwig es profesor adjunto en la Universidad de Colonia y dirige seminarios de Historia del Arte en uno de los museos que ahora lleva su nombre, el antiguo Wallraf- Richartz-Museum.¹⁹¹ El matrimonio había

190. Tal y como se explica en estos paneles, es habitual que las obras del matrimonio Ludwig sean prestadas allá donde la chocolatería Monheim distribuía o fabricaba sus productos. En los años ochenta la Monheim es una empresa con veinticuatro filiales en Alemania y dieciséis en el extranjero. Peter Ludwig se interesó igualmente por el arte cubano. Según información recogida en *The New York Times*, compró más de 100 obras de artistas cubanos y creó una fundación de apoyo al arte en Cuba. Asimismo, apoyó la 5ª Bienal de La Habana en 1994. Véase: Pace, E. “Peter Ludwig, 71, German Art Collector, Dies”, *New York Times*, 23 de junio de 1996, [en línea], [última fecha de consulta: 14 de abril de 2019]. Disponible en: <http://www.nytimes.com/1996/07/23/arts/peter-ludwig-71-german-art-collector-dies.html>.

191. Los Ludwig han conseguido incluir su sello en otros museos. Tal es el caso del Suermondt-Museum de Aquisgrán, que al recibir una donación de arte medieval pasó en 1977 a llamarse Suermondt-Ludwig-Museum y el Antikenmuseum de Basilea, que tras recibir una colección de arte romano y griego pasó a llamarse Antikenmuseum Basel

cedido al Wallraf-Richartz-Museum de Colonia su colección –principalmente de arte pop– a condición de que en la ciudad hubiese un museo Ludwig dedicado al arte del siglo xx. Las condiciones, estipuladas por los coleccionistas, anteponían su beneficio particular a cualquier otra consideración.

Los Ludwig elaboraron, en colaboración con tres instancias públicas, el borrador para la creación de una Fundación Ludwig en Colonia. La ciudadanía tuvo acceso al documento a través de una filtración a la prensa. Una de las condiciones estipuladas en el proyecto de la Fundación era la garantía del derecho a veto del matrimonio Ludwig durante diez años sobre las obras que prestaran. El díptico de la pieza de Haacke que reúne esta información incorpora algunos de los beneficios asociados al préstamo permanente de obras de arte: el ahorro en gastos de conservación, la revalorización de las obras que se deriva de su exposición, estudio y difusión, por no hablar de los beneficios fiscales que comporta, que incluyen la exención del pago de impuestos si las obras están expuestas al público.

En su papel de coleccionistas los Ludwig se aseguraban dulces beneficios en el terreno económico, pero también en los negocios de la conciencia¹⁹² y esto con el apoyo de las autoridades políticas. En 1982 el Ayuntamiento de Colonia y el Gobierno de Renania del Norte-Westfalia, así como el Gobierno Federal, se comprometieron a formar parte de la futura Fundación Ludwig, así como a aportarle una cantidad de 5'25 millones de marcos.

En los dípticos noveno y undécimo, se nos informa del contenido de los estatutos de la proyectada Fundación Ludwig y de las ventajosas condiciones estipuladas para el matrimonio coleccionista. Los representantes del Ayuntamiento de Colonia defendieron fervorosamente su constitución y

und Sammlung Ludwig. Las colecciones de los Ludwig se encuentran en préstamo en otros museos y centros de arte incluido el "Georges Pompidou" en París.

192. Véase: Haacke, H. "Museos, gestores de la conciencia", en Brumaria, *op. cit.*, p. 70.

aseguraban que sin Ludwig nada funcionaba. Hugo Borger, director general de los Museos de Colonia, apoyaba igualmente la Fundación aduciendo lo deseable que sería tener un gran centro de arte en la ciudad.

Otras voces, sin embargo, expresaron su disconformidad con este plan en tanto que suponía que un particular llegara a hacerse con un poder político-artístico nada desdeñable a través de una Fundación, financiada con dinero público, que le daría la posibilidad de ejercer más control sobre el mundo del arte internacional del que ya de por sí tenía.

El ambiente de críticas que suscitó la propuesta de la Fundación, junto con las reservas de la Asociación de Museos hacia este proyecto hizo posible que, finalmente, Ludwig diera marcha atrás. En cualquier caso, en 1986 se inauguró el Museo Ludwig en Colonia cuya construcción llevó a desembolsar al Ayuntamiento de la ciudad un total de 273 millones de marcos y se calcula que su mantenimiento rondaba los 40 millones anuales. A pesar de estar financiado con fondos públicos, Ludwig ejercía un estricto control sobre el museo lo que dio lugar a fuertes discrepancias con los directores que tuvieron como consecuencia dimisiones, así como la no renovación de algunos contratos.

En 1991 se inauguró, en el antiguo inmueble de una fábrica de paraguas, en Aquisgrán, la otra base de operaciones del grupo Monheim, el Fórum Ludwig para el arte Internacional. El edificio fue comprado y remodelado con fondos públicos por un total de 42 millones de marcos. El Fórum ha sido utilizado como sede de la Fundación Ludwig para el Arte y el acercamiento internacional, así como para administrar y exponer las últimas adquisiciones del coleccionista con cargo a fondos públicos. El control sobre esta institución municipal, que carece de colección propia, lo han ejercido los Ludwig ajustándola a sus intereses particulares.

Si en el terreno económico Ludwig obtenía créditos a bajo interés y otros jugosos apoyos a la expansión de sus negocios, en el terreno cultural se convertía en un influyen-

te coleccionista a nivel incluso mundial. En 1981, cuando Haacke hizo este trabajo, Peter Ludwig era miembro del Comité de adquisiciones de la galería estatal de Düsseldorf, del Consejo internacional del Museum of Modern Art de Nueva York y del Consejo asesor del Museum of Contemporary Art de Los Ángeles. El benefactor cultural Ludwig, un ardiente defensor de Arno Breker –el escultor retratista de Hitler que esculpió los bustos de él y su esposa para la inauguración del Museo Ludwig en Colonia–, pasa a convertirse a través de sus operaciones como coleccionista y empresario “chocolatero”, en un personaje que participa en la toma de decisiones de la política cultural de destacadas instituciones artísticas a nivel mundial, de las que no se libra España.

Ludwig recibió su séptimo Doctorado Honoris Causa por la Universidad de Barcelona en 1990. Se tradujo al catalán su tesis doctoral –“La imagen del hombre en Picasso como expresión de la visión de su generación sobre la vida” en la que prescinde por completo de cualquier referencia al marco histórico–. Se expuso, también en Barcelona, su colección de arte soviético al tiempo que se iniciaron negociaciones para un posible depósito o donación de obras de Ludwig al MACBA que, al parecer, no llegó a producirse. En 1992, coincidiendo con la celebración de los Juegos Olímpicos en Barcelona, se presentó la muestra *Pablo Picasso. Colección Ludwig* en el Museo Picasso de la ciudad. Compuesta por una parte de la colección del empresario, fue organizada conjuntamente con el Museo Ludwig de Colonia.

En este trabajo, Haacke no olvida que el crecimiento empresarial según la lógica capitalista se asienta en la explotación laboral, es decir, en el plusvalor que el o la empresaria obtiene del trabajo de las personas asalariadas. El artista pone en relación los sueldos y condiciones laborales en las fábricas Monheim con los beneficios que obtienen sus dueños.

La Monheim se nutre principalmente de mano de obra femenina y extranjera –de Turquía, Yugoslavia, Marruecos, Túnez, España y Grecia–. Entre tres y cuatro mujeres

comparten habitación en los albergues de la fábrica. El coste del alquiler se les descuenta directamente de la paga. Si se quedan embarazadas, se les sugiere que ofrezcan la criatura en adopción o se las despide. Cáritas llegó a calificar de gueto las condiciones de habitabilidad de los albergues de la fábrica.

A través de *El maestro chocolatero* el público llega a conocer cómo Peter Ludwig combina sus operaciones de coleccionista y patrocinador de arte con las de empresario. Puede ver el modo en que el patrocinio y los negocios van de la mano, facilitando una expansión que se materializa en la apertura de nuevas plantas de producción y nuevos mercados para sus productos, así como en el control sobre las políticas culturales, en la obtención de beneficios fiscales o en el lavado de imagen de los Ludwig y su empresa familiar.

Publicidad, *tories*, coleccionismo y patronatos

En enero de 1984, Hans Haacke presenta *Taking Stock (unfinished) 1983-84*, en la Tate Gallery de Londres. Se trata de una pintura al óleo con marco dorado estilo victoriano, diseñado por el artista y elaborado por Max Hyder y Richard Knox, que representa el ascenso social de los hermanos Saatchi (publicistas, empresarios, coleccionistas y patronos) coincidiendo con el ascenso al poder político de Margaret Thatcher.

Cargada de símbolos iconográficos, esta obra, cuyo marco asemeja un altar, nos hace partícipes de las jugosas relaciones que se dan entre la empresa de publicidad de los Saatchi y la primera ministra británica. Haacke imita en esta pintura al óleo el detallado estilo victoriano. Y representa una estancia decorada acorde con la época, para enfatizar el conservadurismo que abanderó la primera ministra. “Pensé que debía emplazar a Margaret Thatcher en el mundo que ella representa. Como sabéis, promociona expresamente los valores victorianos, las políticas conservadoras de finales

del XIX".¹⁹³ Los propios hermanos Saatchi, según Haacke, encajan con el perfil de los jóvenes emprendedores del XIX sin raíces en la aristocracia que salen al mundo a probarse a sí mismos.

En la pintura, Thatcher, vestida de largo y azul, adopta una mirada altiva. Haacke la ha retratado acomodada en la silla, cuyo respaldo muestra la imagen de la joven Reina Victoria, que forma parte de la colección del Victoria and Albert Museum. La estatua de Pandora que puede verse sobre la mesita pertenece a la colección de la Tate Gallery; museo gestionado por el Gobierno británico. Si este objeto contribuye en la pintura a ambientar una época pasada y sus valores, la institución museística¹⁹⁴ que la conserva entre sus colecciones aparece indirectamente, en otra capa de lectura, para señalar su filiación con Charles Saatchi.

La imagen mediática de Thatcher ha sido construida, por los Saatchi, a partir del referente de la reina Victoria. Thatcher es representada como abanderada de las políticas conservadoras del XIX y, al mismo tiempo, investida de un aura de realeza. Haacke dice haber utilizado aquí el óleo por el aura que proporciona, frente al acrílico, por ejemplo. Y la pintura por el sentido que aporta como medio. La pintura es casi un sinónimo de lo que popularmente se entiende por Arte, con mayúscula. El medio pictórico es una autoridad, se le otorga reconocimiento, se le rinde devoción. Haacke encuentra y refuerza la similitud entre estos aspectos asociados al medio pictórico y la manera en la que se representan los políticos y los hombres de negocios: como envueltos por, o rodeados de, halos.

En cualquier caso, tras una primera mirada en la que la pintura se nos muestra como un retrato de la primera ministra, aderezada a modo de primera dama, vemos que que quienes

193. Véase: Bois, Y-A, Crimp, D. y Krauss, R., "A conversation with Hans Haacke", *op. cit.*, p. 176.

194. De nuevo, Haacke está utilizando el contexto como material de trabajo al presentar el retrato, en esta misma institución, en la Tate Gallery de Londres.

verdaderamente aparecen retratados en ella son los hermanos Saatchi. Para ser más precisas diremos que la pintura es un retrato de las relaciones de sostenimiento mutuo entre ambas partes, así como de las políticas e ideologías que representan y de las prácticas que los sitúan en los espacios de toma de decisiones. Es esta una pintura perversa con el poder, un retrato satírico que muestra a la primera dama rodeada ya no de los emblemas que le otorgan reconocimiento y la fortalecen, sino de las efigies de quienes depende su entera imagen, su representación y su posición político-mediática.

En este óleo se vincula con sutil ironía la construcción mediática y aurática de la imagen de la primera ministra británica¹⁹⁵, y de la ideología conservadora que representa, con el mundo de los negocios, la publicidad, el coleccionismo de arte y con los intercambios que se dan entre el poder político, el financiero y las instituciones del arte. La pintura pone de relieve los imaginarios conservadores de la emprendeduría que van ganando terreno tanto en política como a nivel empresarial. Y la reactivación de la pintura en un contexto reaccionario del arte a nivel mundial. De hecho, el retrato informa del poder de los hermanos Saatchi, activos promotores de la nueva pintura, en el mundo del arte.

Los hermanos Saatchi fueron los encargados de la campaña publicitaria que llevó en 1979 a Margaret Thatcher al número 10 de Downing Street, así como de las de 1983 y 1987 que la mantuvieron hasta 1990. En esos años, el poder adquirido por los Saatchi en el mundo de los negocios y su influencia en el terreno del arte se multiplicó exponencialmente. Los hermanos reconocieron públicamente el impulso recibido del partido conservador británico.

En 1981, dos años después de que Maurice y Charles Saatchi contribuyesen a la victoria tory, se formó la sociedad

195. Según declaraciones de Hans Haacke, la imagen de Thatcher "se ha transformado para encajar mejor en los *media*. Asemjarse a la imagen de la reina, y no tanto a la de presidenta del país, da rédito político". Véase: Bois, Y-A, Crimp, D. y Krauss, R. "A conversation with Hans Haacke", *op. cit.* p. 180.

privada *Patrons of New Art* de la Tate Gallery, en la que Charles era un miembro influyente del comité asesor. El patronato estaba conformado por casi todos los marchantes de arte de Londres y también por Leo Castelli, de Nueva York, que en aquella época representaba a Julian Schnabel, el artista que incorpora platos rotos en sus pinturas. En 1982, tan solo un año después de formalizarse el patronato, la Tate organizó una muestra con once pinturas de Schnabel, nueve de las cuales pertenecían a la colección de Charles Saatchi.

Charles ha formado parte también de la Whitechapel Gallery, institución pública de Londres que expone principalmente arte contemporáneo, lo que ha reportado a los hermanos singulares beneficios y ha contribuido a que se conviertan en coleccionistas importantes hasta el punto de tener la capacidad de influir notablemente en el mercado del arte y también en las políticas expositivas que se programan.

En la pintura de Haacke, Maurice y Charles Saatchi aparecen retratados junto a las iniciales de sus nombres en sendos platos resquebrajados en clara alusión a Schnabel. Bajo las efigies, se aprecian numerosos volúmenes de encuadernación tradicional ordenados alfabéticamente y en cuyos lomos distinguimos, bajo las iniciales S&S, los nombres de sus clientes. Se trata de nombres entre los que se cuentan partidos políticos conservadores, así como empresas e instituciones del arte que nos proporcionan algunas de las claves de la expansión de su negocio a nivel mundial. Entre ellos aparecen: "Elecciones británicas conservadoras", "Elecciones europeas conservadoras", "British Airways", "British Museum", "Royal Academy" o el "Partido Nacionalista Sudafricano".

En el primer plano de la pintura, llaman la atención tres documentos. Del primero, en la mano derecha de Thatcher, desconocemos su contenido. El segundo se está deslizando desde la pequeña mesa y se lee que se ha cobrado la suma de 380.319 libras esterlinas en concepto de obras de arte vendidas por los Saatchi al cierre del ejercicio anual con fecha de marzo de 1978. El tercero, en el suelo, a los pies de la ministra,

tiene fecha de septiembre de 1982 y da cuenta del valor de los activos materiales de la compañía de los Saatchi, haciendo referencia a que las obras de arte no sufren depreciación.

La base financiera con la que Charles Saatchi compraba obras de arte procedía de los beneficios de la empresa que fundaron los dos hermanos. Saatchi & Saatchi PLC se fue convirtiendo, a partir de una serie de importantes fusiones, en el conglomerado de compañías de publicidad más importante a nivel mundial. En Sudáfrica, las filiales KMP-Compton y Klerk & White llevaron varias campañas del gobierno del apartheid. Estas sucursales exhibían con orgullo su conexión con los Saatchi. En 1986, Maurice y Charles junto con su amigo Norman Gordon compraron una participación del 50% de la minera sudafricana National Mining Corporation Investment. La compañía inversora pasó a llamarse London Finance & Investment para desviar la atención de su antigua conexión con Sudáfrica durante el gobierno del apartheid.

Charles Saatchi se sirvió de otras empresas para invertir en arte. Dirigió la Conarco Ltd. que se dedicaba a la importación y exportación, así como a la adquisición, venta y exposición de obras de arte. Entre 1988 y 1994, Conarco tuvo unos beneficios de 42.300.000\$. Como muestra la pintura de Haacke, en ocasiones los informes anuales de la empresa publicitaria de los hermanos incluían obras de arte bajo el epígrafe de “activos fijos” que no estaban sujetos a depreciación. Nunca se dejó claro si estas colecciones de arte pertenecían a la empresa o no.

En 1985, Charles Saatchi y su primera esposa abrieron en Londres una galería¹⁹⁶ de su propiedad, publicaron en formato de lujo *Art in Our Time: The Saatchi Collection* que recogía obras de Julian Schnabel, Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Francesco Clemente y Jeff Koons entre otros. La capacidad de compra de los Saatchi ha llegado a ejercer una im-

196. Entre 2003 y 2006 la galería de los Saatchi se ubicó en el County Hall de Londres. El edificio que fuera sede del Greater London Council, un bastión del partido laborista inglés, se convirtió en espacio de negocio y atracciones.

portante influencia en el terreno artístico, lo que ha tenido un claro reflejo en el valor adquirido por sus colecciones en el mercado del arte.

Tras la apertura de la muestra en la que Haacke presentó esta obra en la Tate Gallery, que contó con una buena cobertura mediática, Charles Saatchi dimitió de sus puestos en el comité asesor de la Patrons of New Art de la Tate y del Consejo de patronos de la Whitechapel Gallery.

En cualquier caso, al reflexionar sobre los Saatchi, Haacke comenta “si este tipo de coleccionistas parece estar actuando ante todo en su propio interés, y están construyendo pirámides para sí mismos cuando intentan imponer su voluntad en instituciones ‘elegidas’, sus movimientos son de hecho menos preocupantes a la larga que la desconcertante llegada a la escena del patrocinio corporativo del arte”.¹⁹⁷

Ahora la libertad se va a financiar con calderilla

En septiembre de 1990, meses antes de la reunificación alemana, Haacke participó junto con otros diez artistas en la muestra financiada por el Senado de Berlín Occidental *Die Endlichkeit der Freibeit*¹⁹⁸ con *Die Freiheit wird jetzt einfach gesponsert -aus der Portokasse*. Los artistas invitados debían producir instalaciones temporales en el espacio público de manera complementaria en las zonas Este y Oeste de Berlín. Haacke escogió una de las torres de vigilancia situada en lo que se conocía como la “franja de la muerte”.

El muro de Berlín fue construido por la RDA, Alemania del Este, en 1961. Se minó y cercó a ambos lados una franja de territorio yermo para separar la zona Oriental de la Occidental con el fin de disuadir a los habitantes de la zona Este de aban-

197. Haacke, H., “Museos, gestores de la conciencia”, en Brumaria, *op. cit.*, p. 75.

198. La frase, que puede traducirse como: *La finitud de la libertad*, es de Heiner Müller. El título de la instalación de Haacke, en castellano, vendría a ser algo así como: *Ahora la libertad simplemente va a ser financiada con calderilla*.

donar el territorio. Dos años más tarde, en la parte occidental comenzó a construirse el Europa Center, un centro comercial al estilo americano con hotel, cine y bloque de apartamentos. El edificio, inaugurado en 1965, se coronó con un enorme logotipo de Mercedes-Benz que giraba sobre su eje. La estrella plateada era visible desde la zona Este de la ciudad.

Haacke intervino la torre de vigilancia, como emplazamiento fronterizo de ambas zonas, añadiendo a las ventanas cristales tintados que recordaban el Palasthotel, la lujosa residencia construida entre 1976 y 1979 que fue centro de vigilancia de la Stasi¹⁹⁹ en el Berlín Este. Y colocando rejillas metálicas como las que se utilizaban tanto en el hotel como en los furgones de policía del Berlín Oeste para protegerlos de los impactos de piedras. Sustituyó el foco de vigilancia, situado en lo alto de la torre, por el emblema de Mercedes. La estrella, al igual que el foco, rotaba con lentitud protegida por una jaula de alambre. En dos de los laterales opuestos de la torre, se añadieron en letras de bronce dos breves citas. “Bereint sein ist alles” (“La prontitud lo es todo”) de Shakespeare, recordaba el lema “siempre a punto” de los jóvenes pioneros de la RDA. “Kunst Bleibt Kunst” (“El arte siempre será arte”), la conocida máxima de Goethe había sido utilizada por Mercedes-Benz para publicitarse en el *New York Times*.

La labor complementaria bajo la mirada de una libertad restringida, limitada o finita, que se propone en la muestra alemana, a partir de la frase de Heiner Müller, la aplica Haacke atendiendo a los sistemas de vigilancia y control que se ponen en marcha en las dos zonas del Berlín dividido. El tintado y enrejado de los cristales relaciona a la policía de la zona Oeste con el Palasthotel de la zona contraria, dos instrumentos represivos en sus funciones. La estrella que suplanta al foco remite igualmente a un sistema de vigilancia. Y tanto el hotel como el logotipo de Mercedes juegan, además, en el plano ideológico. Por último, las citas de Shakespeare

199. Servicio de seguridad estatal de la RDA.

y Goethe señalan la apropiación doctrinaria, por parte de cada una de las zonas, Este y Oeste, para autoafirmarse y minar al contrario.

Haacke incluye también en este trabajo información sobre la pervivencia de estas tecnologías de vigilancia y castigo, y su ligazón con un pasado anterior. Y lo hace a través de la firma Daimler-Benz. Haacke explica que unos meses antes de la muestra temporal se supo por la prensa que Daimler-Benz había comprado un terreno en la Potsdamer Platz, el centro neurálgico de la ciudad antes de la Segunda Guerra Mundial, que había quedado atravesado por el muro y que ahora apuntaba a recuperar su interés y centralidad en la vida de la ciudad unificada. Antes de que se hubiera trazado el plan urbanístico para estas zonas, la ciudad de Berlín vendió una parte del terreno a la compañía a un precio muy por debajo del estimado en el mercado. Tras la queja que se presentó en Bruselas con la colaboración de autoridades de la Unión Europea Daimler-Benz se vio obligada a pagar más.

En 1990, Daimler-Benz era el principal patrocinador de arte en Alemania. Desde la dirección del departamento de actividades artísticas de la firma se tenía muy clara la relación entre el patrocinio del arte y la promoción de la imagen de la empresa para facilitar que ésta tuviera una buena acogida. Haacke encuentra aquí el momento adecuado para airear los abusos de la empresa, así como las filiaciones nazis de su pasado reciente, su colaboración con regímenes dictatoriales en Sudáfrica y la utilización del arte para difundir mensajes que ocultan sus prácticas y mejoran su imagen pública. *Ahora la libertad va a financiarse con calderilla* es también un guiño a la ganga que en principio supuso para la empresa la compra del terreno previa a su recalificación urbana.

En el texto del catálogo Haacke proporciona información sobre el apoyo de Daimler-Benz a Hitler, además del hecho de que tanto el presidente como el director de

la empresa fueran miembros de la SS o que durante la II Guerra Mundial la compañía se beneficiara del trabajo de más de 5.000 personas recluidas en campos de concentración. Pasada la guerra, Daimler-Benz se consolidó como la mayor empresa alemana y la mayor productora de material bélico. En los años 80, durante el apartheid, Daimler-Benz participó junto con el gobierno sudafricano en una sociedad mixta y, pese al embargo internacional de armas a Sudáfrica, vendió material de uso militar a la policía y al ejército sudafricanos. También en los ochenta la firma vendió material bélico a Sadam Hussein. En *Kontinuität* (1987), Haacke relaciona las operaciones de Daimler-Benz con el Deutsche Bank, sus colecciones de arte y los negocios de ambos grupos en Sudáfrica.

En su texto “El águila desde 1972 al presente” (1994) Haacke advertía de las consecuencias de la colaboración entre el patrocinio privado y los museos. Esta vez en Europa.

Al igual que en Estados Unidos, donde tienen su origen, los patrocinadores determinan cada día en mayor medida las orientaciones de los museos del viejo continente. Aunque a menudo sólo asumen una pequeña parte de los costes, de manera indirecta están adquiriendo un derecho de veto sobre la programación de muchas instituciones públicas en Europa. Ignorando lo que está en juego, e incitados por una prensa también irresponsable, la clase política falta a sus responsabilidades democráticas al permitir, o incluso propiciar, que éstos tomen el control real en instituciones que les habían sido confiadas como gobernantes. Cada día en mayor medida, los programas de exposiciones están determinados por el grado en que pueden generar una buena imagen de empresa gracias al patrocinio o, lo que es lo mismo, por las prioridades de imagen de los políticos.²⁰⁰

200. Haacke, H. “El águila, desde 1972 hasta hoy”, en *Hans Haacke “Obra Social”, op. cit.*, p. 318.

“Sociedad civil” o la continuación avanzada del expolio

El concepto de sociedad civil aplicado ya no a los movimientos sociales y vecinales reivindicativos, sino al sector privado empresarial ha contribuido a promover y naturalizar la idea y práctica de la colaboración público-privada²⁰¹ en el ámbito de la cultura.

En España esta idea se impulsa en los años 90 al hilo de la organización de grandes eventos de carácter internacional como los JJOO del 92, la Expo'92, la capitalidad de la cultura europea de Madrid y la celebración del V Centenario de la colonización de América. Bajo el paraguas del término “sociedad civil” se propicia la concesión de prerrogativas por parte del Estado a las empresas privadas que colaboran en programas culturales con cesión o donación de obras de arte o con algún tipo de patrocinio. Las empresas obtienen un beneficio económico directo a través de la desgravación de impuestos. Su colaboración con el Estado les proporciona, además, buenas relaciones públicas, un contacto directo con el terreno político y la posibilidad de tener voz en las instituciones. La relación por tanto repercute favorablemente a las empresas privadas ya sea en el aumento del valor económico de las obras que ceden, en la buena publicidad que logran a bajo coste y en la posibilidad de influir no solo en el terreno del arte, sino también en las políticas públicas en general.

Los argumentos y las lógicas que se han ido construyendo en torno a la idea de sociedad civil se han orientado a borrar las evidentes contradicciones que semejante colaboración encarna. Se ha tratado de modelar una imagen de consenso apoyada en buena medida en una manida versión

201. Con el avance neoliberal, servicios básicos como la educación y la sanidad, además de la cultura, han sido objeto de creciente privatización. Y, en consecuencia, están dejando de ser considerados un derecho ciudadano para pensarse como un regalo que empresarios “altruistas” hacen a la población.

del mecenas adaptada a los tiempos del capitalismo neoliberal. Y, así, resulta “lógico” que las empresas reciban ciertas compensaciones por su “altruista” labor cultural. Lo altruista o solidario va emparentado aquí con la idea de que la cultura, venga de donde venga, es un elemento de mejora personal y social con carácter universal. Sin embargo, nos preguntamos, ¿cómo puede ser esto posible cuando las estructuras sociales no se articulan para garantizar el bien común y el reparto igualitario sino más bien al contrario?

El éxito de esta nueva idea de sociedad civil aplicada a bancos y multinacionales requiere que los roces intelectuales y sociales en el espacio de la cultura se mantengan a un nivel manejable, que se centren en dar a ver el desarrollo afable de los negocios o que se promueva la idea de que la cultura sirve para atraer turistas e impulsar negocio, además de para el entretenimiento público.

Esta concepción de la sociedad civil la va desgranando Haacke en los textos para el catálogo de su exposición en la Fundación Tapies (21 junio - 3 septiembre 1995). Dos de los trabajos que produjo específicamente para esta muestra toman como materia prima las prácticas de la, así entendida, sociedad civil catalana en el contexto de los Juegos Olímpicos del 92 celebrados en la ciudad condal y de la creación del parque temático Port Aventura inaugurado en mayo de 1995.

En 1992, la Asociación “Barcelona Olímpica 92” compuesta por 93 miembros que representan los intereses de importantes empresas catalanas entre las que se cuenta “la Caixa” hizo un regalo a la ciudad de Barcelona. Consistía en la escultura de un desnudo femenino, sin brazos, de Aristide Maillol elevado sobre una losa a modo de breve pedestal en la que aparecen grabados todos los nombres de las empresas que componen la Asociación, incluida la entidad de ahorros. La escultura se ubicó en el exterior del Museo Nacional de Arte de Cataluña.

En 1991, cuando la Fundación Miró invitó a Hans Haacke a realizar una exposición, él propuso abordar el

uso que se venía haciendo de las imágenes de Joan Miró para logotipos y publicidad de grupos empresariales en Cataluña. La exposición fue cancelada unas pocas semanas antes de la fecha programada de apertura bajo el argumento de una inesperada falta de fondos. Lola Mitjans explicó más adelante que en ese momento la Fundación esperaba contar con el patrocinio de “la Caixa” para montar una retrospectiva de Miró. Según Mitjans fue el temor a perder el patrocinio de la entidad, dirigida entonces por su marido Josep Vilarasau, lo que llevó a la Fundación a cancelar la exposición de Hans Haacke. Vilarasau trabajaba, además, como asistente artístico para “la Caixa”.

Entre junio y septiembre de 1995, Haacke invitado por la Fundació Antoni Tapies, dirigida entonces por Manuel Borja Vilel, presenta en Barcelona varias obras específicas. Entre ellas, la instalación temporal *Sociedad civil. Un parque temático*, en la que se apropia del regalo de la Asociación Barcelona Olímpica dando un giro radical tanto a la concepción del arte que representa, como al aparato de producción en el que se sostiene y exhibe.

La instalación que presenta Hans Haacke relaciona a la asociación catalana de empresarios con el logotipo de Miró, con las Olimpiadas del 92 y con el parque temático Port Aventura en el marco de las políticas neoliberales que han ido ganando terreno en Europa. Y, al mismo tiempo, confronta dos concepciones del arte y sus aparatos de producción respectivos.

La instalación integra tres elementos diferenciados. En la pared, sobre fondo negro, vemos un detalle de la imagen promocional del parque temático “Port Aventura”. Se trata de un dibujo, semejante a los diseñados por la marca Walt Disney, del rostro de una joven mulata de grandes y sonrientes labios que nos mira con una pose entre seductora e infantil. Justo debajo, en caja de luz, una fotografía de prensa muestra al entonces alcalde de Barcelona, Pascual Maragall, junto a Margaret Thatcher y a su marido. Todos ellos están

frente a la escultura de Aristides Maillol, cuya vista en la imagen se reduce a un breve fragmento de la espalda y las nalgas. Los acompaña Ramón Guardans, prominente abogado barcelonés, católico conservador, presidente de la junta directiva del Museo Nacional de Arte de Cataluña y miembro de otras varias juntas directivas, entre ellas la del Puerto de Barcelona. La pieza se continua sobre el suelo con la reproducción del pedestal y los pies, en hueco, de la escultura de Maillol, que a modo de jarrón fúnebre sostienen alternativa-mente un ramo de flores marchitas y lo que parecen restos de la imagen de Miró utilizada como logotipo por “la Caixa”.

Los diferentes puntos de vista en los que aparece representado el cuerpo de la mujer nos recuerdan a los ensayos cubistas, a las imágenes que resultan de la combinación simultánea de varias posiciones. Y en este caso utilizan también varios medios, que no uno específico. E, igualmente, nos remiten a la fetichización del cuerpo femenino, a su estetización y fragmentación, habituales en el arte y la cultura de masas. Al sumar a lo anterior el uso de materiales apropiados del arte, la prensa y la cultura de entretenimiento, el trabajo los integra y los sitúa en relación. Pero no desde un planteamiento formalista, ni tampoco ingenuo, sino como fragmentos que, a modo de mapa conceptual, nos invitan a rastrear con ojo crítico las relaciones que se dan entre determinados usos y concepciones del arte, la economía y la política.

Haacke, continúa aquí la tradición de las vanguardias históricas, o críticas, y pone en marcha un conjunto de relaciones simbólicas, materiales, políticas y económicas que convergen en la instalación. El conjunto muestra una concepción del arte y de su aparato productivo que pone en cuestión la que representa la escultura de Maillol. O, lo que es lo mismo, el uso del arte para hacer negocio, abanderar determinadas políticas y crear mitos culturales para su consumo masivo. Haacke incluye en el catálogo editado por la Fundación Tapies la información que permite entender en

detalle el contexto que refiere, así como su particular conexión con el pasado. Veamos algún ejemplo.

La representación exaltada del cuerpo femenino que hacía Aristide Maillol (1861-1944) tuvo una amplia difusión en Alemania antes y durante el régimen nazi. Maillol era admirado por el escultor favorito de Hitler, Arno Becker, quien como ya vimos esculpió los bustos del matrimonio Ludwig, además del busto de Hitler. Maillol formó parte del comité de honor en la exposición de Becker en la Orangerie, en el París ocupado, en 1941. Según Becker, Maillol recibió un importante encargo del Gobierno alemán. Debido a su actitud colaboracionista, la obra de Maillol se excluyó del Salon d'Automne de 1944. Cuando en 1979 "la Caixa" inaugura su espacio expositivo en el Palau Macaya, lo hace con una muestra retrospectiva de la obra de Maillol.

Joan Samaranch fue presidente de "la Caixa" (1987-1999) y del Comité Internacional Olímpico (COI) (1980-2001). Tras la crisis del COI, su hijo le sucedió en el cargo y José Vilarasau en la entidad de ahorros. Jugó un papel principal para que Barcelona fuera elegida sede de los JJOO en el 92. Samaranch fue procurador en Cortes durante el régimen franquista. Y ocupó importantes puestos en la administración del dictador, concretamente en el área de deportes. En 1955 fue vicepresidente del Comité Organizador de los Segundos Juegos Mediterráneos en Barcelona, desde donde contribuyó a romper el boicot internacional a España en el ámbito deportivo "ofreciendo dinero a cambio de colaboración".²⁰²

En junio de 1995, coincidiendo con la exposición de Haacke, 17 galerías de Barcelona rindieron homenaje a Joan Samaranch. Éste, aconsejado por Lola Mitjans, esposa de Vilarasau, había comprado obras regularmente a estas galerías para la colección "Testimoni" de la Caixa. Dicha colección se integró más adelante con la colección del MACBA.

Josep Vilarasau fue director de la entidad de ahorros desde 1976 hasta que en 1999 sucede a Samaranch en la pre-

202. Citado en *Hans Haacke "Obra Social", op. cit.*, p. 260.

sidencia de “la Caixa”. Conocido tecnócrata del régimen franquista fue nombrado Director General Adjunto de Telefónica en 1966. En el 69 se le nombró Director General del Tesoro y Presupuestos del Ministerio de Hacienda. En 1974 Director General del Campsa. Desde 1976 ha liderado la liberalización de la entonces Caja de Pensiones para la vejez y de Ahorros. Conocida ahora como “la Caixa”, es una entidad financiera que se posicionó en 1988 como accionista de referencia en Telefónica, Repsol, Gas Natural, Aguas de Barcelona, Abertis y Port Aventura.

Bajo el título “Barrios olvidados 25 años después”, Sato Díaz aporta una visión crítica de lo que supuso para Barcelona la celebración olímpica. “En el momento en el que la flecha olímpica incendiaba el pebetero, comenzó en Barcelona una burbuja inmobiliaria y turística sin parangón que desde entonces se ha estimulado sin regulación con consecuencias nefastas para la gente de los barrios por el constante aumento del precio de la vivienda”.²⁰³ La creación de la marca Barcelona fue de la mano de la celebración de los Juegos, y cualquier atisbo de crítica se enmudeció en aquella época. La Comisión Contra la Barcelona Olímpica que incluía a la Federación de Asociaciones de Vecinos de Barrio (FAVB), a otros colectivos de barrio, además de organizaciones juveniles, antimilitaristas y del movimiento okupa, convocó en 1991 una manifestación que llegó hasta las puertas del Ayuntamiento para exigir que se destinara presupuesto a materia social. Maragall, entonces alcalde de Barcelona, pasó de prometer a la Federación “un contacto permanente para la renovación de la ciudad a un distanciamiento enorme, no hubo mecanismos de participación [vecinal] en toda la creación de la Barcelona olímpica”.²⁰⁴ El 10 de junio de

203. Díaz, S. “Barcelona’ 92, barrios olvidados, 25 años después”, en *El Salto* n°4, agosto 2017, pp. 14-16.

204. *Ibid.* Andrés Naya, activista barcelonés, fue vicepresidente de la FAVB y es director de la revista *La Veu del Carrer*, publicación que analiza e informa desde el año 91 y desde los barrios de la ciudad condal. Entrevistado por Sato Díaz.

2017 la manifestación “Adeu BCN” hacía de nuevo visible el descontento que arrancó en el 92.

Las celebraciones españolas en el 92 “pretendían mostrar al mundo un país moderno, que había conseguido cambiar social y políticamente en menos de dos décadas, dejando atrás los tiempos de la dictadura”.²⁰⁵ La llamada apertura definitiva de Barcelona al mundo, supuso que empresas como FCC, Ferrovial o Abengoa, además de constructores, banqueros y hoteleros se beneficiaran notablemente. En *La Veu del Carrer*, revista editada por la FAVB, se presentó a finales del año 92 “La Barcelona de Maragall” donde a modo de diccionario de inmobiliarias y empresas beneficiarias se daba cuenta de la gestación de la “Marca Barcelona”.

Tres años después de los Juegos Olímpicos, cuando Haacke presenta este trabajo en la Fundación Tapies, probablemente se hizo más evidente que semejante celebración no había supuesto precisamente un beneficio para la gente de a pie. Este tipo de políticas culturales favorecedoras de la “colaboración público-privada” habitualmente contribuyen a que el dinero fluya desde las arcas públicas, sostenidas por los contribuyentes, hacia los bolsillos de las grandes empresas e, igualmente, a activar procesos de especulación y gentrificación. Bajo la “Marca Barcelona”, como apuntaba Sato Díaz, las promesas de mejora sociales²⁰⁶ se transformaron en el silenciamiento de cualquier posición disidente. Y 25 años después, el efecto de llamada al turismo masivo que suscitó está causando serios problemas a los habitantes de la ciudad.²⁰⁷

La instalación *Sociedad civil: un parque temático*, que Haacke presentó en la Fundación Tapies en 1995, convertía el regalo de la Asociación “Barcelona Olímpica 92” en un mausoleo. El júbilo de la autoproclamada sociedad civil catalana se transformaba en un signo reconocible del expolio. Sus elocuentes aspiraciones habían quedado en la pieza reducidas a un triste y marchito recuerdo: los “pétalos” de la

205. *Ibid.*

206. *Ibid.*

207. *Ibid.*

imagen de Miró, aquella que simboliza la sociedad catalana, se ven como restos, sin vida, de la celebración.

“Obra Social”

“Obra Social” es, entre otras cosas, resultado de una investigación sobre la construcción de Port Aventura y, por extensión, del papel que desempeñaban “la Caixa”, Samaranch, Javier de la Rosa o Jordi Pujol en la iniciativa empresarial. Visualmente se articula en 12 paneles de metacrilato de 100 x 50 cm. serigrafiados que combinan fotografía, dibujo y texto. Y en los que invariablemente se repite en un tamaño excesivo el logotipo de “la Caixa”. El conjunto proporciona información sobre las prácticas e intereses de las empresas participantes y la situación laboral de quienes trabajaban, junto con las imágenes burdamente estereotipadas en términos de género, etnia y clase social con las que se presentaba visualmente el parque.

El diseño y la disposición de los elementos en estos paneles podrían hacernos pensar que se trata de publicidad de la obra social de “la Caixa”. Y, sin embargo, un examen más detenido nos muestra su feroz carácter crítico, potenciado por la apropiación de las estrategias y modos de comunicación corporativa de la entidad, a las que utiliza para mostrar justamente lo que éstas enmascaran.

El logotipo y la imagen corporativa de “la Caixa” fueron tomados de un tapiz de Miró adquirido en 1980 por 15 millones de pesetas. El tapiz estaba expuesto en la entrada de su sede de Barcelona. Las comillas que acompañan el nombre de la entidad quieren dar una imagen de proximidad, de cercanía con el barrio, aunque en la práctica su orientación es más bien otra. Bajo esa imagen corporativa cuidadosamente escogida, se desarrollan unas prácticas que nada tienen que ver con los intereses y necesidades sociales de la gente del barrio.

“La Caixa” de la mano de Josep Vilarasau, financiero y director general de la entidad, pasó en un periodo de 12

años, de ser una caja de ahorros pequeña a ser el mayor grupo financiero en Cataluña con importantes intereses en España y también a nivel internacional. “la Caixa” tiene inversiones además de en el mundo financiero, en el inmobiliario, en servicios, autopistas, ocio, turismo, telecomunicaciones, en Gas Natural o Aguas de Barcelona, entre otros.

Al igual que el resto de cajas de ahorro, “la Caixa”, tenía un carácter benéfico y social y es una entidad sin ánimo de lucro. La Asamblea General que la gobernaba en el año 95 estaba formada por representantes políticos de la Generalitat, del Ayuntamiento de Barcelona y de otros gobiernos municipales, además de representantes de los trabajadores y de otras organizaciones ya sean privadas o fruto de una combinación público-privada. De entre los miembros de esta asamblea, Haacke señala a Juan A. Samaranch, reelegido como presidente de la misma en 1995, del que ya hemos hablado. Samaranch es una figura ligada a la Falange de Barcelona en tiempos del franquismo, fue presidente de la Diputación de Barcelona en representación del gobierno central (1973-1977) y presidente del Comité Olímpico Internacional desde 1980, un cargo que seguía manteniendo en 1995 y que evidentemente contribuyó a rehabilitar su imagen pública.

Port Aventura, el parque temático inaugurado en 1995, fue originalmente concebido por Javier de la Rosa en colaboración con Disneylandia; de la Rosa estaba pasando en ese momento por un proceso judicial al ser acusado de apropiación ilegítima de fondos. Fue por iniciativa de Jordi Pujol, presidente de la Generalitat de Cataluña, que “la Caixa” se convirtió en el principal accionista de “Port Aventura”. La Asamblea General de “la Caixa” contaba entre sus miembros con Ramon Masip, presidente de Nestlé España. Otras empresas con intereses de expansión en el mercado español controlan un buen porcentaje del parque temático.

En “Port Aventura” una minoría de trabajadores contaba con un empleo fijo (170 personas) frente a la mayoría (2000 personas) que trabajaban en función de las necesida-

des del parque. La mayor parte de los y las trabajadoras cobraba por horas (unas 560 pts./h. en el momento en el que se hizo esta pieza) y no existía un convenio colectivo que regulase y protegiese sus intereses.

Los textos que, a modo de pies de foto, acompañan las imágenes de este trabajo de Haacke están parcialmente basados en el informe anual de “la Caixa” del año anterior. E informan sobre el pasado falangista de Samaranch, sobre las empresas y negocios asociados a “la Caixa”, sobre el uso de la colección de arte de la entidad para facilitar su expansión territorial, sobre la influencia de Ramón Masip, también miembro de la Asamblea General de “la Caixa” en Port Aventura, para publicitar la marca de la empresa que dirige en lugares escogidos del parque temático; así como que la Audiencia Nacional estuviera investigando a “la Caixa” como resultado de una queja interpuesta por 200 inversores. Los textos refieren igualmente que tanto Jordi Pujol (presidente de la Generalitat) como Pascual Maragall (alcalde de Barcelona) y Narcís Serra (entonces vicepresidente del gobierno) han tenido influencia directa sobre “la Caixa”.

Como vemos *Sociedad civil. Un parque temático* y “*Obra Social*” se complementan y dan a ver aspectos y prácticas de la llamada sociedad civil catalana y de los perniciosos efectos que surgen de la privatización cultural alentada y facilitada desde las administraciones públicas. Hoy es fácil advertir que esta “colaboración” público-privada ha ido ganando terreno a buen ritmo. Y es que, a pesar del expolio de lo público que se hizo manifiesto “sin complejos” desde 2008, la sociedad civil de la que Haacke nos prevenía se ha naturalizado hasta integrarse en la estructura pública. Véase, por ejemplo, la relación entre el MNCARS y la Fundación Santander.

Los trabajos en los que Hans Haacke aborda críticamente el patrocinio privado y corporativo, suponen un referente ineludible para quienes apunten a la necesidad de democratizar el aparato artístico y cultural. Su estética reflexiva resulta incluso más precisa y punzante vista a la luz del uso de

la retícula en la modernidad tal y como lo presenta Rosalind Krauss²⁰⁸. Si la retícula es el medio que relega las artes visuales a la pura visualidad, que las vacía de narrativa y que “declara el carácter autónomo y autorreferencial del espacio del arte”,²⁰⁹ Haacke utiliza la estructura reticular como medio que permite la apropiación²¹⁰ de materiales concretos y su re-contextualización, así como poner en relación entidades heterogéneas: combinar, por ejemplo, el espacio del arte con otros ámbitos sociales o reunir la estética administrativa y de la información con la del espectáculo, con los discursos institucionales e, igualmente, con distintos campos de conocimiento. La retícula facilita introducir variaciones en base a la repetición y, en consecuencia, promueve lecturas cruzadas, deslizamientos significantes y de sentido entre los elementos que aloja.

El trabajo de Hans Haacke es, en su propia formalización reticular, una crítica a la estética de la autonomía entendida como esencia del arte. Haacke utiliza la retícula en una dirección verdaderamente materialista. Incorpora información verídica y de actualidad no para llevarnos al terreno de la fe, de la ilusión o de la ficción²¹¹ sino para emplazarnos en la materialidad concreta de una situación que nos afecta y sobre la que podemos intervenir. El uso que Haacke hace de la retícula no es ambivalente, no disimula las contradicciones entre los relatos de la autonomía como esencia del arte y las prácticas instrumentales que rigen el campo del arte. Por

208. Véase: Krauss, R., *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza Forma, 1996.

209. *Ibid.*, p. 24.

210. Yves-Alain Bois destaca la efectividad del apropiacionismo de materiales y del consiguiente cambio de contexto que practica Haacke en sus obras y lo pone en relación con la apropiación de los códigos que practican los Situacionistas. “Lo que encontré más extraordinariamente provocativo en tu trabajo fue la eficacia para revelar tanto significado con cambios tan insignificantes.” Véase: “Yve-Alain Bois, Douglas Crimp and Rosalind Krauss: A Conversation with Hans Haacke, *op. cit.*, p.186.

211. Krauss, R. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, *op. cit.*, p. 26.

el contrario, permite que tales contradicciones afloren y reverberen en toda su intensidad y extensión. La apropiación posmoderna²¹² que hace Hans Haacke de la retícula reclama para el arte una práctica que fomente el placer por el conocimiento crítico y poético ligado a la materialidad de lo real.

212. *Ibid.*, p. 182. Según Krauss, la posmodernidad invalida proposiciones básicas de la modernidad, expone su condición de ficción, las desmitifica.

6. El espacio público

Se llama sagrado y divino aquello que está destinado a la práctica de la piedad y de la religión, y sólo será sagrado mientras los hombres hagan de ello un uso religioso. Si ellos dejan de ser piadosos, inmediatamente dejará aquello también de ser sagrado; y si lo dedican para realizar cosas impías, se convertirá en impuro y profano lo mismo que antes era sagrado.

Spinoza, B., *Tratado teológico-político*, cap. 12.

Hans Haacke ha abordado la relación entre arte y espacio público teniendo en cuenta varios aspectos. Entre otros, ha estudiado el creciente uso del arte para favorecer procesos de gentrificación orientados al turismo masivo, la redefinición del término de sociedad civil en paralelo a la privatización y espectacularización de la cultura o la manera en que nos interpelan los espacios de representación política. Y, más recientemente, ha hecho un uso de la escultura monumental como emblema que señala el expolio de los bienes comunes a manos de la especulación financiera.

Por su parte, las propuestas de Michael Asher sobre los habituales usos de la escultura moderna y de Andrea Fraser en relación con el museo como monumento han intentado llamar a la reflexión sobre el tipo de interpelación excluyente y asentada en el dominio que se produce en el espacio público por mediación del arte.

Hans Haacke, Michael Asher y Andrea Fraser han problematizado el papel del arte en la construcción simbólica de la esfera pública, han señalado la expulsión que, de hecho, se lleva a cabo tanto de la diversidad como de lo común que no se ajusta a la norma y han defendido para el arte una práctica favorable para la reflexión crítica, situada en tiempo real y con capacidad transformadora.

La selección de trabajos que presento aquí permite atender a tres tipos de exclusión social que se dan en el espacio público: la económica, la política y la ideológica. Subrayan el hecho de que las prácticas artísticas pueden contribuir, aún sin quererlo, a favorecer dicha expulsión. Y son ejemplo de modos de hacer que, desde el arte, pueden promover consciente y reflexivamente un conocimiento crítico que favorezca otros usos del espacio público en beneficio del común.

La idea fuerza que las guía entiende que el espacio público no es algo dado a priori, sino que es construido. Por tanto, se trata de un espacio en el que se disputan simultáneamente los significantes, o la orientación del deseo del común, y las prácticas, entendidas como las políticas que organizan la vida. El arte, siguiendo esta lógica, contribuye a la construcción del espacio público e igualmente se produce a sí mismo y se articula apoyando una u otra concepción, orientación y práctica.

Hans Haacke

Arte, gentrificación y expulsión económica del espacio público

En 1971, Hans Haacke presenta a Thomas Messer, director del Guggenheim de Nueva York, tres sistemas sociales en tiempo real junto con otros sistemas físicos y biológicos para una muestra individual previamente acordada. El museo los rechaza cuatro semanas antes de la inauguración, ateniéndose a una serie de argumentos. Éstos son significativos en la medida en que dan a ver la ideología de la autonomía del arte y sus contradicciones en la práctica.

Los sistemas sociales en tiempo real sobre propiedades inmobiliarias rechazados daban a conocer las prácticas de dos reconocidas familias (Shapolsky y Di Lorenzo) asentadas en Nueva York que encubrían sus operaciones especulativas y fraudulentas a través de una diversidad de propietarios conectados. En las piezas se denunciaba “el sistema de

depauperación planificada de barrios urbanos propio de la especulación inmobiliaria".²¹³

Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System, as of May 1, 1971 incluía mapas ampliados de las dos zonas de Manhattan donde operaba el clan, 142 fotografías de fachadas de inmuebles y de parcelas sin edificar junto con información de cada uno de los edificios: su ubicación, título de propiedad, la fecha de compra, el propietario previo, la hipoteca, las tasas, etc. Además de seis gráficos que indicaban las operaciones económicas del grupo inmobiliario. El conjunto componía un montaje de contextos, que incluía al propio museo, en el que se relacionaban los edificios maltrechos, propiedad de los Shapolsky, habitados por una población empobrecida, junto a los bienes que acumulaban los especuladores. Las fotografías fueron tomadas por Haacke, carecían de cualquier aproximación subjetiva o estética y se limitaban a registrar el edificio como documentación de las propiedades inmobiliarias. La información expuesta había sido recogida de los registros públicos de la Oficina del Condado y abarcaba un periodo de 20 años, de 1950 a 1970 aproximadamente. La familia Shapolsky, según la información referida, poseía la mayor concentración de propiedades inmobiliarias en Manhattan y llevaba a cabo sus operaciones a través de unas setenta empresas que le servían para ocultarse como propietaria real del conjunto. Este es un buen ejemplo en el que la estética de la administración se aplica en términos de crítica institucional.

Haacke utiliza aquí estrategias discursivas neutras, informativas y de actualidad. Recopila y presenta datos reales que afectan al tejido urbano y social que rodea al museo. Y señala el papel que puede estar jugando el arte en los procesos de gentrificación en ese preciso momento. Al hacerlo así, el relato de la autonomía como esencia del arte se torna en mera ideología, en discurso que encubre. Y más aún

213. Véase: Borja Villed, M. *Hans Haacke. "Obra Social"*, [en línea], [última fecha de consulta: 14 de abr. de 19]. Disponible en: <https://www.fundaciontapies.org/site/spip.php?rubrique207>.

al incorporar al sistema social un elemento no esperado: la censura ejercida por la directiva del museo y la destitución del comisario de la muestra.

Los sistemas sociales sobre las propiedades de las familias Shapolsky y Di Lorenzo abordan indirectamente la reestructuración del paisaje urbano de la ciudad y las políticas de planificación del suelo que favorecieron la especulación y enriquecimiento de las promotoras inmobiliarias a costa de la población residente, ya de por sí castigada, a la que ya no necesitaba la economía de la ciudad.

En esta reestructuración urbanística el arte desempeñó, quizás no del todo conscientemente, su papel. En octubre del año 59, el Guggenheim abrió sus puertas en el flamante edificio diseñado por Frank Lloyd Wright en el centro mismo de Manhattan. Sus superficies curvilíneas contrastaban notablemente con los volúmenes de los edificios circundantes. La ostentación de la riqueza del museo y sus propietarios chocaba con los edificios que alojaban a la población de Harlem y del East Down Side, justamente donde los Shapolsky fueron acaparando sus propiedades. Cuando Hans Haacke presenta al Guggenheim en 1971 sus sistemas sociales, la desigualdad entre el edificio mismo del museo y los tugurios que alquilaban los Shapolsky a la población más desfavorecida resultaba hiriente. De haberse expuesto, el propio museo podía haberse visto como materialización de la desigualdad social tan patente en el entorno.²¹⁴

Con la progresiva llegada a Nueva York de las multinacionales y sus trabajadores de cuello blanco, algunas galerías de arte se fueron trasladando al Lower East Side. En las calles y a la entrada de las grandes multinacionales se colocaron esculturas que embellecían el entorno. Algunas empresas incorporaron en sus sedes galerías de arte para resultar más atractivas a sus potenciales clientes. Estas zonas de Nueva York se fueron estetizando con el ánimo de proporcionar un

214. Véase: Deutsche R. (1986). "Property Values: Hans Haacke, Real Estate, and the Museum's", en *Hans Haacke, October Files*, 18, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2015, p.p. 147-148.

ambiente cultural mejorado para sus nuevos habitantes. El arte, convenientemente localizado, puede ofrecer una experiencia estética en el espacio urbano desligada de sus condiciones económicas, políticas y sociales y, por tanto, separada de las operaciones de especulación inmobiliaria, de la remodelación del espacio público como espectáculo o de la expulsión de la población con bajo nivel adquisitivo.

Los sistemas sociales que Haacke presenta al Guggenheim, que no pudieron exponerse en Nueva York hasta pasados 15 años de su censura, presentan el contexto cultural en relación con las políticas económicas y sociales que lo han hecho posible y con las consecuencias que esto tiene para la población. Los sistemas sociales rechazados por el Guggenheim tienen en cuenta tanto al museo como al espacio urbano y los tratan como contexto y efecto de relaciones sociales específicas en tiempo real.

Cuando Hans Haacke hizo pública la censura del museo, ocurrió algo singular. A pesar de que los argumentos de la directiva del Guggenheim alegaban estar defendiendo la autonomía del arte, la lectura pública del suceso fue bien distinta. Las explicaciones de Thomas Messer llegaron a interpretarse por la prensa como una forma de encubrir las operaciones fraudulentas de los especuladores inmobiliarios e, incluso, levantaron sospechas sobre la posibilidad de que el museo estuviera en alguna medida involucrado.

Como ya he dicho, a un mes de la fecha prevista para la inauguración de la exposición, Thomas Messer comunicó a Haacke que “el museo tiene una política muy estricta que restringe la muestra de obras que abordan cuestiones sociales, a no ser que se haga en términos simbólicos, indirectamente o de manera muy generalizadora”.²¹⁵ Messer puso como condición para continuar con la exposición que Haacke modificara o eliminara los tres sistemas sociales que proponía. A lo que Haacke respondió:

215. Haacke, H. “Correspondence: Guggenheim,” 1971”, en Alberro, A. (ed.), *Working Conditions*, *op. cit.*, p. 43.

Si quería ser fiel a mis premisas filosóficas no podía seguir las indicaciones de Messer [...] La comprobación, o verificación, de la información que se presenta es uno de los factores principales de los sistemas sociales, biológicos y físicos, a los que considero partes complementarias de un conjunto. Cualquiera que sea la opinión estética que tengamos, es evidente que el Museo no tiene derecho a censurar el trabajo de un artista invitado porque aborde cuestiones políticas o sociales. Al hacerlo, el Sr. Messer es culpable de ejercer la censura y está infringiendo el derecho de libre expresión de los artistas en el espacio del Guggenheim.²¹⁶

Este fragmento formaba parte de una circular que fue ampliamente distribuida. Haacke incorporó la censura al sistema social en tiempo real y utilizó todos los medios de difusión que estaban a su alcance. Esto hizo posible situar en el punto de mira el papel que estaba jugando el museo en la construcción ideológica tanto del espacio público como de lo que entendemos por arte, pero también llamó la atención hacia las prácticas del museo cuya censura parecía implicar, al mismo tiempo, el encubrimiento de operaciones fraudulentas y contrarias al bien común.

Recordamos que, a consecuencia de la censura, más de cien artistas denunciaron públicamente el hecho y se negaron a exponer en el museo. La AWC editó un volante diseñado por Carl André en el que resumía lo sucedido: censura, despido de Edward Fry, comisario de la muestra por mostrar apoyo a Haacke, manifestación en el Guggenheim en apoyo al artista y petición de apoyo internacional para censurar al museo y a su director.²¹⁷

Cuando el trabajo fue expuesto en el New Museum of Contemporary Art quince años después, la información que acompañaba a estos sistemas continuaba actualizándose. Esta situación en su conjunto proporciona un claro ejemplo

216. *Ibid.*, p. 43 y 44.

217. *Ibid.*, p. 41.

de lo que supone la formulación misma de sistema social en tiempo real.

Hoy la gentrificación y la especulación urbana continúan siendo prácticas generalizadas ligadas, cada vez más, a la construcción de un espacio público espectacular en el que solo se nos tiene en cuenta en calidad de consumidores solventes. *Castillos en el aire* (2012), el trabajo que Haacke realizó para el MNCARS, es un ejemplo de utilización del arte en una zona en construcción del extrarradio de Madrid, el Ensanche de Vallecas, como reclamo para posibles compradores en los años de especulación previos a la llamada "crisis" en 2008.

Los espacios de la representación política

En 1998, Haacke fue invitado por el Kunstbeirat²¹⁸ a realizar una propuesta para el patio interior norte del Reichstag. El Comité estableció como norma proponer a artistas de reconocida trayectoria internacional la presentación de propuestas, que no competían entre sí, para una serie de espacios del Parlamento que se les asignaban. Haacke fue el último de los artistas invitados. El patio que se le asignó estaba en esos momentos en construcción.

Se convocó a artistas que representaban a los países que ocuparon territorio alemán tras la 2ª G.M. Por Inglaterra Norman Foster; por Francia, Christian Boltanski; por los EE.UU., Jenny Holzer y por Rusia, Ilya Kabakov que fue sustituido por Grischa Bruskin dado que sus propuestas fueron rechazadas. A Ulrich Rückriem se le asignó el patio abierto orientado al sur.

218. El *Kunstbeirat* es el comité del Deutscher Bundestag (Parlamento de la República Federal de Alemania). Está compuesto por doce parlamentarios de los distintos partidos políticos con representación en el hemiciclo, en parte proporcional según el porcentaje de representación. Y por seis expertos en arte: directores de museos, comisarios, profesores, etc., que se ocupan de todas las cuestiones relacionadas con el arte en los edificios del Parlamento. Alemania, al igual que otros países, dedica un porcentaje del gasto en edificaciones públicas al arte.

En 1990, a resultas de la unificación alemana, se había decidido trasladar la capital de la nación, de nuevo, a Berlín. Lo que implicaba la vuelta del Parlamento al Reichstag. El edificio, entonces en ruinas, fue obra del arquitecto Paul Wallot y, contrariamente a lo que se piensa, tiene un pasado democrático. Como explica Haacke, en 1918 el socialdemócrata Scheidemann proclamó la República alemana desde uno de sus balcones.

Para la reconstrucción del Reichstag,²¹⁹ se propuso a Norman Foster, responsable igualmente de la espectacular cúpula del edificio, que es en sí misma una atracción de primer orden para turistas. Tal y como recuerda Haacke, en 1998, desde la cúpula, podía apreciarse tanto el crecimiento de la parte Este de Berlín como un conjunto de edificios y construcciones significativas. Hacia el norte se veía la nueva Cancillería, un enorme y horrendo edificio entonces en construcción por cortesía de Helmut Kohl. Hacia el este, la Columna de la Victoria (Siegessäule)²²⁰ sobresalía por entre los árboles del Tiergarten. Fue Albert Speer quien le añadió altura y la trasladó de su emplazamiento inicial frente al Parlamento al céntrico parque con el fin de hacer sitio a los diseños urbanos del nuevo Berlín de Hitler. Hacia el sur se ve la Puerta de Brandemburgo y, poco más allá, el espacio en el que se planificaba ubicar el Memorial al Holocausto.

La fachada del Reichstag comenta Haacke, da una idea de cuál fue su orientación en 1896, cuando fue construido. El frontón es uno de los elementos más significativos. Lo conforman un conjunto de figuras que rodean el enorme escudo, situado en la parte central que ostenta la figura de un águila en cuyo pecho está grabado el escudo de armas prusiano. Encima del escudo y sobre pieles de armiño

219. Los nazis prendieron fuego al edificio en 1933. Y, también sufrió graves daños durante la Segunda Guerra Mundial.

220. La columna fue erigida como celebración del triunfo de las tropas alemanas sobre las francesas en 1871 y, en consecuencia, como inicio del Imperio alemán. El Kaiser fue coronado en Versalles.

descansa la corona del Kaiser; el emperador es al mismo tiempo Rey de Prusia. A ambos lados del escudo, dos rollizas figuras teutónicas con espadas y cascos wagnerianos aparecen listas para defender ambas coronas. En la esquina derecha del frontón un escultor desnudo talla el busto del Káiser Guillermo I. Y en el lado contrario, se aprecia la proa de un barco, hojas de palmera y frutas tropicales, en referencia a los desesperados intentos del Kaiser por igualarse con sus vecinos europeos en la construcción de un imperio colonial. En el edificio actual se sigue manteniendo el frontón junto con otras significativas referencias al Kaiser. Y, de hecho, ni la arquitectura ni la decoración del edificio hacen pensar en el Parlamento, sino más bien en un palacio imperial.²²¹

En el pórtico del Bundestag se lee la inscripción “DEM DEUTSCHEN VOLKE” (al pueblo alemán). Haacke relata su experiencia cuando una tarde de domingo de 1984 mientras paseaba por el Tiertgarden sin rumbo fijo, (estaba en Berlín preparando una exposición y no conocía muy bien la ciudad), se topó accidentalmente con la leyenda del edificio en ruinas que entonces bloqueaba la vista del muro que quedaba justo tras él.

Frente al edificio, en el césped, había niños jugando al fútbol y familias enteras preparando barbacoas de cordero. Era un medioambiente turco (Berlín es la ciudad con más habitantes turcos fuera de Turquía). Frente a ellos, y en lo alto, leí “Al pueblo alemán”, escrito en el arquitrabe del edificio en enormes letras de bronce. La inscripción parecía decir a los niños y a sus familias “¡Este lugar no es para vosotros! ¡No pertenecéis a este sitio! ¡Alejaos de aquí!”. Semanas más tarde, iluminada bajo el crepitar de fuegos artificiales en el imponente escenario del Reichstag, la leyenda parecía incluso más agresiva. Nunca olvidaré esta experiencia.²²²

221. Haacke, H., “DER BEVÖLKERUNG, 2001”, en Alberro, A. (ed.), *Working Conditions, op. cit.*, p. 197.

222. *Ibid.*, p. 198.

A finales de 1999, Hans Haacke respondió a la invitación del Comité Asesor de las Artes del Parlamento alemán, con *Der Bevölkerung*. La propuesta suscitó un singular y airado debate en el Parlamento, saltó a los medios de comunicación nacionales y sufrió serios intentos de veto.

El título de la obra: *Der Bevölkerung* (A la población) es una réplica a *Dem Deutschen Volke* (al pueblo alemán), la inscripción del pórtico del Reichstag que data de 1916. El término *Volk* (pueblo) en el contexto alemán tiene varias connotaciones y a lo largo del siglo xx ha sido motivo de significativos conflictos. Tal y como explica Haacke, Alemania se configuró como nación a finales del siglo xix. Los alemanes se reconocían principalmente sobre una base común, étnica y cultural, a diferencia de sus vecinos franceses que lo hacían sobre la política revolucionaria emergente que barrió a la monarquía. Durante siglos, la nacionalidad alemana fue definida atendiendo a la complejidad de su geografía política. Hasta 1913, el nacimiento en el suelo de uno de los muchos reinos en los que se dividía lo que hoy es Alemania determinaba la nacionalidad. Después, y probablemente debido a la llegada de emigrantes polacos que fueron a trabajar en la agricultura y en las minas del Ruhr, así como al habitual paso de este a oeste por territorio alemán de migrantes que se dirigían a ultramar, la situación cambió. Bajo la influencia del nacionalismo que barría Europa en ese momento, el linaje fue el nuevo criterio. A partir de entonces, el factor determinante por el que se reconocía la nacionalidad era tener ascendencia alemana. Los nazis aplicaron este criterio de la forma más racista posible. Familias a las que se había considerado alemanas durante generaciones pasaron a ser extranjeras. La nacionalidad se convirtió de la noche a la mañana en un asunto de vida o muerte. Uno de los hijos de los fundidores judíos que hicieron las letras en bronce para el Reichstag murió en Auschwitz y el otro fue ejecutado en una prisión de Berlín. A ciento treinta miembros del Parlamento alemán se les retiró la nacionalidad, setenta y cinco

de ellos murieron en la cárcel y en campos de concentración, ocho se suicidaron. Todo esto, escribe Haacke, se me pasó por la cabeza cuando leí el calificativo “deutsch” en la fachada del Reichstag. Recordé, dice, que los nazis convirtieron la idea de “Volk” en un mito tribal de pureza étnica. Proliferó su utilización como prefijo para designar un sinnúmero de palabras, entre ellas, la “gesundes Volksempfinden” (sentimiento popular saludable) fue utilizada para llamar a la purga de arte degenerado en los museos. En 1937, Bertolt Brecht estando exiliado en Dinamarca escribió su breve e incisivo “Cinco dificultades para decir la verdad”, donde señalaba que quienes utilizan Bevölkerung (población) en vez de Volk, contribuyen a no apoyar tantas mentiras. A Haacke, quien recuerda haberlo leído en la universidad, la frase se le quedó grabada.²²³

“Das deutsche Volk” (el pueblo alemán) refiere la nación alemana como un grupo étnico y cultural unido por una herencia común en base a lazos de sangre, y no como una colectividad cívica a la que unen lazos políticos. Durante la Alemania nazi *das Volk* llegó a definir una unidad racial ficticia. El término *Volk* se asoció a la idea de comunidad nacional como entidad biológica. Las políticas nacionalsocialistas tachaban a comunistas y judíos de parásitos económicamente dependientes o incluso de plagas que corrompían la sangre de la nación.

En cualquier caso, los enunciados sin un contexto determinado no tienen una significación propia, su capacidad para interpelarnos en un sentido u otro va ligada a sus usos coyunturales. Haacke recuerda que, cuando el arquitecto Paul Wallot propuso al final de la construcción del edificio la inscripción “al pueblo alemán” en el arquitrabe, ésta no tenía el significado que cobró después. El Kaiser teniendo en mente lo sucedido en la Revolución francesa, la leyó como una auténtica amenaza. Cuando en 1915, segundo año de la Primera Guerra Mundial, las cosas no marchaban tan bien

223. *Ibid.*, pp. 199-200.

como se esperaba, uno de los consejeros de Guillermo I le sugirió que colocar la dedicatoria podía ser un gesto muy bien recibido a nivel nacional. Fue entonces cuando el Kaiser consintió e incluso dio su aprobación para que se fundieran dos cañones, que eran parte del botín de las Guerras Napoleónicas, para que se moldearan las letras.²²⁴

El *Der Bevölkerung* (2000) de Haacke confronta el significado que sigue manteniendo la proclama *Volk* con su pasado nazi más reciente, al tiempo que defiende una concepción multiétnica de la nación según la cual es alemán quien habita territorio alemán. Ubicada en el suelo del patio interior a cielo abierto orientado al norte, la pieza consiste en una superficie rectangular de 20 metros de largo por 7 de ancho y 30 centímetros de alto. La superficie rectangular vista en toda su dimensión desde la azotea enmarca, sobre una base de tierra, dos palabras, *DER BEVÖLKERUNG*, que son enunciadas siguiendo los pensamientos de Brecht. “Mi instalación, afirma Haacke, no está dedicada al “Volk” ni en exclusiva a los alemanes, sino a la población de Alemania indiscriminadamente”.²²⁵

La tipografía es idéntica a la original del arquitrabe de la entrada al Parlamento para facilitar su conexión con ella. Fue diseñada por Peter Behrens fusionando²²⁶ elementos de la Fraktur gótica alemana con la Roman en un estilo modernista y, finalmente, en mayúsculas. Cada tipo blanco de neón mide alrededor de 1 metro de largo y su perfilado contorno resalta en el contraste con la oscura, desigual y plural masa terrosa. La tierra ha sido recogida por los y las

224. *Ibid.*, p. 200.

225. *Ibid.*, p. 201.

226. La fusión de ambas tipografías, así como el uso de mayúsculas se decide por consenso, teniendo en cuenta los aspectos simbólicos de las mismas. Los conservadores defendían el uso de la Fraktur, una tipografía gótica alemana. Quienes se inclinaban desde una perspectiva más moderna al uso de la Roman, utilizada habitualmente por franceses e ingleses, corrían el riesgo de que se les asociase con el enemigo. Otro aspecto en disputa fue si el adjetivo “deutsch” comenzaba o no con mayúscula. Los adjetivos en alemán se escriben siempre con minúsculas.

parlamentarias de los distintos territorios alemanes con representación en la Cámara, en sacos de 50 kg., y volcada por ellos mismos en la zona rectangular. Esta operación se viene renovando en cada periodo electoral. Y sus cambios se van registrando en tiempo real en la web²²⁷ que recoge todo el proceso desde el inicio del encargo al artista. Y que permite a los y las parlamentarias seguir contribuyendo a través de textos propios y de imágenes. Haacke propuso igualmente que se colocasen paneles informativos en aquellos lugares desde los que puede verse la instalación permanente, además de en la zona de prensa o allí donde el público tiene acceso. Del suelo han germinado semillas de todo tipo, también hierbas comunes, que crecen por entre las letras y se extienden a lo largo y ancho del terreno. Situada en el patio orientado al norte y abierto al cielo raso, puede verse tanto desde la azotea, frecuentemente visitada por turistas, como desde el hemiciclo parlamentario. Y la web ofrece tanto imágenes en tiempo real como un vídeo en *timelapse* que recoge los cambios de apariencia desde junio del 2000 hasta 2015.

En la pieza, el suelo mezclado de los diferentes territorios nacionales es la base y el sustento para que la vida misma en su diversidad contingente pueda darse. Haacke pide a cada uno de los 669 miembros que conforman el Parlamento alemán que hagan un esfuerzo performativo que simboliza un compromiso: hacer posible que en el ámbito territorial que representan y por tanto, en el conjunto del territorio nacional, pueda tener cabida toda la pluralidad que lo habita. Que todas las personas que por un motivo u otro llegan al territorio puedan desarrollarse en él y aportar su singularidad. No trata de mistificar lo diverso sino de problematizar las trabas que desde los ámbitos políticos, administrativos y económicos se ponen a gente que, habitualmente urgida por la necesidad, llega a un determinado territorio para vivir en él.

227. Véase: DER BEVÖLKERUNG, [en línea], [última fecha de consulta: 14 de abril de 2019]. Disponible en: www.derbevoelkerung.de

Haacke en esta instalación permanente invita, reuniendo literalidad y metáfora, una vez más, a formular políticas que se asienten en el respeto por lo plural, así como a valorar la potencialidad que surge de la reunión de las diferentes singularidades en su convivencia territorial, no exenta de conflicto.

El trabajo fue concebido como un proceso abierto a la participación de cada uno de los y las parlamentarias elegidos a lo largo de las legislaturas. “El país entero está representado simbólicamente por igual en este ecosistema... Entiendo la recogida indiscriminada y mezcla de tierra de todas las regiones como una acción abierta que afirma las ideas de comunidad e igualdad, y requiere iniciativa y compromiso. Metafóricamente se corresponde con la participación que se espera de cada cual cuando se le pide que contribuya a una causa común con su voto. La invitación a participar de manera activa en este proyecto artístico sugiere igualmente a quienes legislan que reflexionen sobre el rol que pueden jugar las obras de arte en su lugar de trabajo”.²²⁸

Al llevar al debate parlamentario, y por extensión a la esfera pública, la estrechísima concepción del estatus de ciudadanía que se asentaba en Alemania sobre la base de los lazos de sangre, la pieza pone en evidencia la exclusión social y política de todas aquellas personas que el Estado alemán no reconoce como ciudadanas.

Haacke recuerda que:

Gracias a la victoria de los Verdes y del SPD en las elecciones de 1998 el linaje ya no es el criterio que determina principalmente la nacionalidad. Las leyes de nacionalidad alemana han cambiado de la excluyente “ley de la sangre” a la inclusiva “ley del suelo” debido a una reforma a la que se opusieron los partidos conservadores CDU y CSU. Éstos continúan apelando a sentimientos xenófobos con la esperanza de conseguir el apoyo de

228. Haacke, H. “*DER BEVÖLKERUNG, 2001*”, en Alexander, A. (ed.), *Working Conditions, op.cit.*, p. 202.

quienes podrían dar el voto a organizaciones políticas neonazis. Por los mismos motivos, CDU y CSU, minimizan la importancia que tiene y el peligro que conllevan los ataques antisemitas y los asaltos recientes a gente que no parece lo suficientemente alemana.²²⁹

Lo que Haacke propone con esta pieza es que las relaciones de interdependencia de carácter social se tengan en cuenta no para privar de derechos y deberes a las personas, sino para garantizar formas de vida y de convivencia dignas. El hecho de que la tierra haya sido depositada por los y las representantes políticos en el interior del Parlamento invita a sentar las bases, legales y materiales, para la convivencia plural; y conlleva plantear que los representantes políticos son responsables ante todas las personas que habitan el territorio. A todas ellas sin excepción, se les debe el estatus, los derechos y las obligaciones, que otorga la nacionalidad.

Los parlamentarios no son responsables de un “Volk” mítico, sino DE LA POBLACIÓN. En contraste con la ficción alemana de la unidad tribal, el territorio de la República Federal es una realidad que está reconocida y definida en la legislación internacional. Sus fronteras delimitan su existencia material y la tierra es común para todas aquellas personas que la habitan dentro de sus fronteras. De hecho, el 9% de los nueve millones de habitantes en Alemania son extranjeros. Las leyes que se aprueban en el Parlamento afectan igualmente a quienes no se reconoce la nacionalidad y por tanto se les niega el voto. La exclusividad nacional que se proclama en el pórtico del Reichstag es muy cuestionable también a la vista de la creciente unificación europea, así como de otros compromisos transnacionales.²³⁰

A pesar de que la propuesta de Haacke contó en un principio con la mayoría de apoyos y parecía cosa hecha, la situación comenzó a complicarse cuando Volker Kauder, miem-

229. *Ibid*, p. 201.

230. *Ibid*, p. 202.

bro del partido conservador Unión Democrática Cristiana por el Estado de Baden-Württemberg, se embarcó en una campaña de oposición y logró reunir 150 firmas para oponerse a la decisión del Comité Asesor de las Artes para el Parlamento. Era la primera vez que sucedía tal cosa. Como consecuencia, se puso fecha a la celebración de un debate y posterior votación del conjunto de parlamentarios que arrojó el resultado²³¹ de 260 votos a favor de la propuesta, 258 en contra y 31 abstenciones. El debate parlamentario del 2 de noviembre de 1999, recogido igualmente en la web,²³² saltó a los medios de comunicación de toda Alemania.

La imagen de la instalación vista desde arriba da una idea de su confinamiento interior. Y al mismo tiempo nos hace imaginar su potencial *profano* si la inscripción llegara a ocupar el arquitrabe como emblema representativo de una nueva realidad libre de águilas, escudos de armas y teutones.

El símbolo del expolio público

En la Plaza de Trafalgar, en Londres, cuatro pedestales formando un cuadrilátero imaginario sustentan tres figuras, una de ellas a caballo. El cuarto, vacío, quedó huérfano de representación cuando, por falta de fondos,²³³ la escultura ecuestre de William IV (1765-1837) no pasó de ser un pro-

231. Del estrecho margen de votos por los que ganó la propuesta de Hans Haacke son destacables los votos de apoyo de Blank y Süßmuth, mujeres de entre las filas de los partidos conservadores CDU y CSU y miembros del Kunstbeirat. También fue significativa la posición de Antje Wollmer, miembro destacado del partido de los Verdes que se opuso con vehemencia a la instalación, a la que se refirió como Biokitsch. *Ibid.*, p. 203.

232. Véase: DER BEVÖLKERUNG, [en línea], [última fecha de consulta: 14 de abril de 2019]. Disponible en: <http://derbevoelkerung.de/en/das-projekt/>

233. Tal y como explica Haacke en su propuesta: Se dice que, debido a la falta de fondos, la escultura de William IV nunca pudo acompañar a la de su hermano George IV (1762-1830) conocido por llevar una vida disoluta. Su efigie a caballo ocupa el plinto situado en la esquina noroeste de la Plaza de Trafalgar. Véase: "Gift Horse (Proposal), 2012, en Alberro, A. (ed.). *Working Conditions.*, op. cit., p. 254.

yecto. En 1999, la Royal Society of Arts concibió la idea del “Cuarto Plinto”. Y, desde entonces, ese cuarto pedestal es objeto de una convocatoria a la que se invita a una selección de artistas para que presenten propuestas que compiten con vistas a su exhibición temporal en la plaza. En 2015, fue *Gift Horse*, de Hans Haacke, la elegida.



Hans Haacke. *Gift Horse*. 2015. © Hans Haacke/ VG Bildkunst.

La escultura, en bronce, representa a un caballo ufano cuyas dimensiones se corresponden con las previstas para el retrato ecuestre de William IV, pero sin jinete y reducido a su esqueleto. Haacke se basó en uno de los grabados de la serie *La anatomía del caballo* del pintor inglés George Stubbs²³⁴ (1724-1806) cuya obra se exhibe en la National Gallery, situada justo detrás del Cuarto Plinto. Alzada, la esquelética pata delantera izquierda del equino porta un dispositivo

234. George Stubbs pintaba caballos y otros animales. En 1766 publicó su estudio *Anatomía del caballo* compuesto por treinta grabados junto con explicaciones detalladas de la anatomía del animal: esqueleto, músculos, etc. La propuesta de Hans Haacke está hecha a partir de una interpretación del primer grabado de la serie de Stubbs. *Anatomía del caballo* forma parte de la colección de la Royal Academy of The Arts.

electrónico en forma de lazo, a modo de regalo, que proporciona por ambas caras información real y actualizada del *Financial Times Stock Exchange 100* (FTSE 100), el índice bursátil de referencia de la Bolsa de Valores de Londres.

Haacke en esta ocasión no ha podido ser más literal. Casi a modo de tautología, ha puesto a la vista en el espacio público la representación de un Estado de bienestar familiar, comido por la especulación del mercado.

Hans Haacke se ha apropiado del estudio anatómico de Stubbs para representar irónicamente la desposesión del Estado, en tanto que garante de unos recursos y derechos ciudadanos mínimos, a manos del mercado como si se tratara, en realidad, de una ofrenda de este último. Aquel que roba se presenta a sí mismo como donante, tal es su poder para manipular la realidad. Es el mercado quien, con la contribución activa de los gobiernos antes soberanos, dirige tan esperpéntico espectáculo. De manera que los bienes y, con ellos, los derechos ciudadanos sucumben, desaparecen de las arcas públicas comidos por la especulación financiera. Ante la opinión pública, el mercado se representa, cínicamente, como donante, tratando de ocultar su actividad depredadora. Y, al mismo tiempo, y dado que es imposible ocultarla por completo, se la hace valer, cuando asoma, como única y posible lógica reinante que adopta la forma de progreso e, incluso más cínicamente aún si cabe, se muestra como fuente de la riqueza común.

En 1776, Adam Smith escribió *La riqueza de las naciones*. En la obra, como señala Haacke, introdujo una frase muy citada y no siempre bien entendida. Se trata de “la mano invisible del mercado”,²³⁵ que Smith explicaba como fuente de la riqueza común. “[L]os seguidores de la mano mítica de Adam Smith llegaron en bandada a la City de Londres, a Wall Street y a otros mercados a nivel mundial, mientras que aquellos con menos fortuna miran los huesos desnudos, que son resultado de las violentas bufonadas de la alta burguesía”.²³⁶

235. *The Invisible Hand of the Market* da título igualmente a un trabajo de Haacke.

236. Véase: Haacke, H., “Re: The Nod,” 2014, en Alberro, A. (ed.),

La literalidad, en cualquier caso, acumula varias capas de sentido en *Gift Horse* y no excluye a la metáfora. Pocos días antes de su presentación pública, Nicholas Wroe escribió “a pocos se les escapará la crítica que la pieza lleva implícita sobre las relaciones entre poder, dinero, arte, privilegios e historia [...] en un momento de especulación financiera sin precedentes en el mundo del arte”.²³⁷ En efecto, el lazo (que en su expresión más literal y conceptual informa en tiempo real de las cotizaciones en la Bolsa de Londres) lleva la marca del mercado. El mercado a través del lazo dice ser el donante del regalo, que, como nos descubre la representación esquelética, no es otro que el haberse hecho con el poder del gobierno. Pero también, e igualmente significativo, con el poder del arte. Como ya hemos visto, otros muchos trabajos de este artista vienen apuntando los efectos del patrocinio corporativo sobre el tipo de arte que se produce, o se censura, así como la utilización especulativa del arte para hacer crecer empresas multinacionales que atentan contra el bienestar de la gente y la influencia directa de tales corporaciones en las políticas públicas. Con la llamada “crisis”, los especuladores financieros se han convertido en los principales coleccionistas a nivel mundial. Tal y como apuntan recientes estudios de mercado “es el dinero de los ricos el que empuja al alza los precios del arte. Esto significa que podemos esperar fuertes subidas del arte cada vez que la desigualdad de ingresos aumente rápidamente. Lo cual es exactamente lo que presenciábamos durante el último periodo de fuertes revalorizaciones de los precios del arte entre 2002 y 2007”.²³⁸

Working Conditions., op. cit., p. 256.

237. Véase: Wroe, N. Interview “Horseplay: What Hans Haacke’s fourth plinth tells us about art and the City”, *The Guardian*, 27 de febrero de 2015, [en línea], [última fecha de consulta: 14 de abril de 2019]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/27/hans-haacke-horseplay-city>.

238. Goetzmann, W., Renneboog, L. y Spaenjers, Ch. “Art and Money”, Yale School of Management Working Paper, nº 9-26, (28 de abril de 2010). Citado por Andrea Fraser en “L’1%, C’est moi”, recogido en Jiménez Jorquera, A. *Andrea Fraser. De la crítica institucional a la institución de la*

La National Gallery es otro de los elementos que entra en juego en los deslizamientos de sentido que despierta este trabajo. Y nos invita a preguntarnos por su formación, estatuto y origen y vinculación de sus colecciones, entre otras cosas.

En términos de representación del poder en el espacio público, *Gift Horse* expuesto temporalmente en 2015 en el 4º Plinto de la Plaza de Trafalgar en Londres, próximo a los retratos ecuestres permanentes de Charles I y de George IV, nos remite a los usos habituales de la escultura monumental a lo largo de la historia, a su señalamiento de espacios emblemáticos y a su contribución a la legitimación y reconocimiento de las formas de gobierno históricamente establecidas. La apropiación escultórica del grabado de Stubbs hace eco sobre las representaciones ecuestres de los monarcas. Su análisis anatómico nos remite a las formas del poder más impersonal, asentado en la racionalidad de las leyes que es propio de los Estados de derecho. Y su ubicación temporal en nuestro presente nos lleva a reflexionar sobre los usos espectaculares de la escultura en el espacio público como reclamo que celebra, legitima y busca hacer crecer el mercado. *Gift Horse* es un ejemplo de representación conceptual apropiacionista y crítica con el poder soberano y su legitimación en el espacio público. La pieza se apropia de los usos habituales tanto de la representación como de su función en el espacio público, no para afirmar el espectáculo y las lógicas del poder soberano del mercado, sino para señalarlas como causa certera de inanición. E, igualmente, como una invitación pública a ver las lógicas establecidas, reconocidas y celebradas desde otro ángulo.

El trabajo de George Stubbs, su estudio de la anatomía humana y animal, remite al poder político, más impersonal, abstracto y analítico, que se inicia con los Estados modernos. *Whistlejacket* (1762), es una de las obras del pintor y grabador inglés que aloja y exhibe la National Gallery, una de las instituciones que, enmarcando la plaza, queda justo tras el Cuarto Plinto. La pintura representa en un formato de 325

crítica, México: Siglo XXI, 2016, p. 31.

x 259 cm., al caballo ganador propiedad del Marqués de Rockingham. Se dice²³⁹ que esta pintura iba a ser un retrato ecuestre de George III (1738-1820), pero finalmente quedó en un magnífico y muy detallado retrato del animal. En Stubbs encontramos al artista que, en sintonía con la gestión racional del poder propia de los Estados modernos, se interesa por analizar y representar en detalle las articulaciones óseas y musculares que dan vida a un cuerpo animal. La anatomía del caballo de Stubbs podría ser el ejemplo de un modo de representación que está a medio camino entre la figuración del poder soberano en el Antiguo Régimen y la más abstracta y reciente del mercado. *Gift Horse* materializa la abstracción de Stubbs y la hace coincidir con la representación del mercado también en su faceta más conceptual. Hoy, el poder financiero soberano es abstracto. Frente a la representación habitual del capital productivo que nos remite a la fábrica y a la figura del obrero, el mercado se representa a través de índices, de dígitos electrónicos que fluctúan en la red.

En *Gift Horse* confluye la representación del retrato ecuestre, el análisis anatómico y la representación de un caballo que ha quedado reducido a sus huesos. Y éstas, a su vez, remiten a tres concepciones del poder: al del monarca soberano, a un poder impersonal asentado en la ley que es propio de los Estados modernos y al poder del capitalismo neoliberal que se caracteriza por el ataque sistemático al Estado de bienestar.

A pesar de lo evidente, o quizás justamente debido a ello, el entonces alcalde de Londres Boris Johnson no tuvo reparo en interpretar la pieza en estos términos:

[...] habrá quienes digan que este cuadrúpedo esquelético es un aviso, un *memento mori*, un símbolo de las políticas de austeridad... pero yo digo que no, amigos míos. Esta maravillosa escultura muestra al caballo en todas sus apa-

239. Véase: "Whistlejacket, George Stubbs (1762)", en *The Guardian*, 22 de abril de 2000, [en línea], [última fecha de consulta: 14 de abril de 2019]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/culture/2000/apr/22/art1>.

riencias... en esas fabulosas estructuras tubulares vemos simbolizarse la infraestructura vital –el tubo– que debe recorrer bajo la superficie de toda gran y bella ciudad.²⁴⁰

Michael Asher

La escultura moderna en el espacio público

En 1977 Michael Asher es invitado a participar en la primera convocatoria de la *Skulptur Projekte* que desde entonces se celebra en Münster cada 10 años. Esta es una de las pocas ciudades alemanas que tras la Segunda Guerra Mundial ha conservado gran parte de su arquitectura medieval. Se encuentra próxima a un lago y rodeada de pequeñas villas, granjas y bosques. Desde su inicio la *Skulptur*, en su coincidencia temporal con la *Documenta* de Kassel, ha ido atrayendo visitantes a la ciudad.

La muestra inaugural se articuló en dos secciones. Una funcionaba a modo de retrospectiva, destacando los hitos de la escultura moderna, y se emplazaba en un parque abierto. La otra consistía en una selección de proyectos de artistas contemporáneos a los que se invitaba a intervenir en otros espacios adecuados para la instalación de esculturas de exteriores.

El evento estaba patrocinado por el Westfälisches Landesmuseum, el Ayuntamiento de la ciudad y el Gobierno Provincial. La administración debía dedicar por ley el 2% de su gasto en construcción de edificios públicos a la compra de arte. Y, por lo tanto, era de esperar que parte de los proyectos seleccionados fueran adquiridos por las instituciones públicas. En su segunda edición comenzó a ser financiada también por entidades privadas.

Después de viajar a Münster en dos ocasiones, y tras haber sido rechazadas un buen número de sus propuestas,

240. Véase: "Fourth plinth: politically provocative Gift Horse is unveiled in London", en *The Guardian*, 5 de marzo de 2015, [en línea], [última fecha de consulta: 14 de abril de 2019]. Disponible en:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/mar/05/fourth-plinth-provocative-artwork-gift-horse-hans-haacke-unveiled-in-london>.

Michael Asher presentó en la Sección de Proyectos de 1977 la que iba a ser su intervención. Consistía en emplazar una caravana alemana común de fabricación industrial y alquilada para la ocasión en diecinueve lugares diferentes de la ciudad a lo largo de las diecinueve semanas que duraba la muestra. Se buscaba que la roulotte diera la impresión de formar parte del entorno.

Con este planteamiento específico en términos de espacio y tiempo, Michael Asher problematizaba las nociones y los usos habituales de la escultura moderna monumental. Partía de su concepción como representación y conmemoración de las clases dirigentes a lo largo de la historia. La tenía en cuenta, por tanto, como representación que desde una concepción clasista interpela al conjunto de la comunidad en los valores de las clases dominantes. Atendía igualmente a su uso como modo de embellecer la ciudad y atraer al turismo; y a su reverso negativo, que se concreta principalmente en los procesos de gentrificación urbana.

Asher explica²⁴¹ que la escultura pública ha servido para conmemorar y celebrar a individuos representantes de las clases pudientes. A lo largo de la historia se han creado iconos, símbolos y elementos arquitectónicos a partir de un conjunto de convenciones estéticas para representar a las clases en el poder.

Lo que plantea este artista es que la escultura pública monumental viene creando en el espacio público representaciones de los individuos que ostentan el poder como ejemplo para la colectividad, en lugar de representar la colaboración entre individuos. La potencia de lo colectivo queda sujeta por lo general, en el monumento, a la interpelación en la obediencia clasista, a la asunción por los representados de los valores de los representantes.

Otra de las consecuencias de la escultura moderna monumental es que desplaza del espacio público la alienación

241. Véase: Asher, M., *Writings (1973-1983) on Works (1969-1979)*, Halifax: The Nova Scotia College of Art and Design, 1983, p. 169.

del tiempo productivo. Al ser resultado y ejemplo de un trabajo creativo muy específico, deja fuera la alienación socialmente generalizada del tiempo de trabajo y del tiempo de ocio. Por el contrario, la caravana de fabricación industrial alude directamente a la alienación tanto del tiempo de trabajo como del tiempo de ocio.

La escultura pública, apunta Asher, da fe de su particular momento histórico con el fin de secuestrarlo. Y como escultura contemporánea es testigo de la orientación hacia el progreso tecnológico de quienes la patrocinan. A finales de los años 70, explica este artista, la escultura no está teniendo en cuenta su aparato de producción y distribución, ni las ideas que predominan sobre el arte y que determinan su recepción, ni tampoco el estatus del arte. Y esto tiene como consecuencia, entre otras cosas, que esté siendo utilizada por empresarios y políticos para crear una imagen de progreso que la mayor parte de las veces se traduce en prácticas especulativas. La escultura de exteriores se ha legitimado tradicionalmente por el simple hecho de ocupar un lugar monumental en emplazamientos significativos del espacio público. Y ubicada en áreas susceptibles de gentrificación, sirve para atraer la especulación inmobiliaria y el turismo a partes iguales.²⁴²

Cuando Michael Asher lleva a cabo por primera vez esta propuesta en Münster, la escultura minimalista –concebida inicialmente para galerías y museos– ha saturado por completo el mercado del coleccionismo privado y el de las instituciones museísticas y busca otras vías para dar salida a esas ganancias de capital que prometen los nombres de los artistas consagrados. Convocatorias como la de esta pequeña ciudad de la Alemania occidental, sostenidas con dinero público y más adelante con la financiación público-privada, dan salida a esta producción que ahora se ajusta al formato monumental que se le demanda. Asher hace notar que la escultura minimalista monumental y su instalación en el espa-

242. *Ibid.*, pp. 169-170.

cio público permiten representar esa idea de progreso tecnológico en la que coinciden tanto empresarios como políticos.

El arte se ha utilizado a menudo como promesa de mejora de los barrios deprimidos. Aunque lo cierto es que la construcción de vistosos museos erigidos a personalidades artísticas –y más recientemente los museos franquicia– junto con la instalación de artistas en estos vecindarios han ido a menudo seguidos de la expulsión de sus habituales habitantes. Estas prácticas responden por lo general a un cambio de modelo económico impulsado por administraciones y empresas y alentado por una idea de progreso que, como en la lectura que hace Benjamin del *Angelus Novus* de Paul Klee, empuja hacia adelante mientras va dejando un rastro de destrucción a su paso.

En esta propuesta, que repetirá en sucesivas convocatorias de la *Skulptur*, Asher altera las convenciones y los usos de la escultura en el espacio público y, por consiguiente, la orientación misma del propio evento en términos ideológicos, políticos y económicos. Hemos visto que la caravana no puede ser adquirida puesto que es alquilada y que dista considerablemente de tener el aspecto monumental que se requiere de la escultura pública. No contribuye a la celebración de ideales de progreso ni de individuos particulares. Y ni siquiera tiene vocación de permanencia. En sus diversas ubicaciones, tanto en barrios centrales como periféricos, y en general en espacios poco significativos, desplaza la función de la escultura como señalización de los centros urbanos y propone un espacio público no jerarquizado. El hecho de que se haya venido repitiendo en sucesivas convocatorias en Münster, puntúa temporalmente el espacio desterrando la atemporalidad que encarna el monumento moderno.

Es destacable en este trabajo, y en general en la práctica de Asher, la economía en la que se sostiene. Hemos visto que la caravana no es un objeto en venta; no es coleccionable. Una vez termina la muestra, es devuelta a la casa de alquiler y por tanto pasa a desempeñar su función habitual. El

trabajo de Asher se sustenta en una economía de servicios. El dinero que recibe es en pago por el trabajo que realiza para la muestra y depende enteramente de las condiciones que se establezcan y acuerden en el intercambio con la organización. Es de esta manera como el planteamiento del emplazamiento específico en términos de lugar y tiempo tiene mayor alcance. La potencia poética y política del trabajo alcanza un grado de eficacia significativo dado que se logra transformar el aparato productivo en toda su dimensión. Se elude la separación entre lugar de producción y exposición y se evita la posibilidad de especular con el valor económico de la obra. Esta práctica en su conjunto da muestras de su capacidad para articular otra concepción del arte que está orientada, entre otras cosas, a enriquecer nuestra experiencia real del mundo. Y que difiere sustancialmente tanto de la concepción de la autonomía esencialista del arte, como de las lógicas espectaculares ligadas al mercado.

Andrea Fraser

El museo como monumento conmemorativo

Cuando Andrea Fraser llega a Hartford en 1991, invitada por el programa Matrix del Wadsworth Atheneum, se encuentra una ciudad salpicada de placas conmemorativas y monumentos que celebraban su glorioso pasado y el de sus fundadores. El espacio público de la urbe se erigía como un conjunto de hitos que rememoraban los valores coloniales del siglo xvii y los sueños de autonomía de la élite descendiente.

Hartford es una de las ciudades más antiguas de Nueva Inglaterra. Fundada en 1637 por los colonos llegados a bordo del mítico Mayflower, fue la segunda en poner en marcha un colegio privado de élite y la primera en tener un periódico, un parque público y un museo: el Wadsworth Atheneum. Durante décadas fue la ciudad más rica de los EE. UU., aunque hoy en día es una de las más empobrecidas y desiguales en términos de renta del país. La economía de

Hartford antes vinculada al sector del tabaco depende actualmente de los seguros. Es la sede de las mayores y más importantes empresas del sector a nivel mundial.

El Wadsworth Atheneum fue fundado en 1842, adelantándose en más de treinta años al boom museístico que dio vida entre otros muchos al Metropolitan de Nueva York. El Wadsworth es en sí mismo un monumento conmemorativo que se erige sobre la casa de una de las familias fundadoras de la ciudad. Sus colecciones se han compuesto principalmente de obras y objetos que recogen la historia de sus patronos y de la nación. A diferencia de los otros museos, que se fundaron a lo largo y ancho del país, que exhiben arte europeo y cuyo objetivo era educar al público en los valores de las clases altas, el Wadsworth solo se ha interesado por interpelar a las familias de los colonos ricos.

A lo largo de los años, la comunidad pudiente de Hartford ha ido construyendo para sí, y en homenaje a sus antepasados, un espacio público en el que se siente segura e interpelada por los valores de una América purificada. Su concepción del arte como complemento del bienestar inquebrantable del hogar, así como la defensa de unos modos adecuados en el vestir y en el uso del lenguaje se han orientado a reproducir un imaginario y unas normas que los mantienen a salvo de intrusos y les permiten vivir cómodamente; más aún cuando se esfuerzan en desviar las cargas impositivas hacia las clases con menos recursos.

La colectividad homogénea e imaginariamente autónoma de las acomodadas familias de Hartford se sustenta en una afirmación que no permite desviaciones de la norma –menos todavía dentro de su propia clase– y que niega sistemáticamente cualquier conflicto. La de Hartford es una sociedad cerrada sobre sí misma que no admite al otro y su idea de gobierno dista considerablemente de la práctica democrática. Es en la negación de su afuera constitutivo como las clases pudientes de Hartford se esfuerzan por hacer pervivir ese pasado colonial a través de una tradición que perdura: la de los negocios.

Andrea Fraser va tomando nota de las peculiaridades del museo, de la ciudad y del papel que juegan las élites y llega a la conclusión de que los sueños de autonomía de las clases pudientes desvinculan de la vida acomodada que construyen para sí la escasez que recae sobre el resto de la población de la ciudad. Vuelven la espalda a los efectos que la puesta en práctica de sus valores tiene sobre la población trabajadora; esa que también limpia sus casas y cuida de sus hijos y mayores. Así es como niegan la escasez del otro provocada por sus intereses particulares.

En este sentido, el trabajo de mantenimiento del museo y sus alrededores que Mierle Laderman Ukeles protagonizó en continuadas *performances* en el mismo Wadsworth Atheneum, puede leerse como una forma de dar a ver a esta comunidad pudiente que el trabajo de cuidados es parte del sostenimiento y reproducción de la vida misma y, por descontado, de las instituciones.

A partir de la investigación que Fraser realiza sobre el Wadsworth Atheneum en Hartford, la artista va dando forma a un guión en el que se apropia de citas de publicaciones sobre el museo, la ciudad y sus monumentos conmemorativos, las herencias coloniales y revolucionarias, de la Agencia de Estadísticas de Empleo, de la Cámara de comercio, de la publicidad, de empresas de seguros, etc. El guión resulta en una mezcla de registros reales y ficticios con los que Fraser adopta en ocasiones una posición de sobreidentificación afirmativa en los valores de las clases altas. La escenificación específica y reflexiva de Fraser, en primera persona como artista, pone de relieve el reconocimiento que le otorga el museo. Y haciendo uso de una enunciación cambiante en cuanto a ritmos, de muy pausado a demasiado rápido, en la que no falta el sentido del humor, provoca un distanciamiento en el público. Sus objetivos son hacer aflorar la manera en que interpelan los museos y otros monumentos conmemorativos en el espacio público de Hartford, así como sacar a la luz el conflicto en tanto que elemento que se ex-

pulsa del imaginario social de la ciudad. E igualmente, busca mostrar el reverso de las prácticas de cierre afirmativo de los fundadores de la ciudad, que se concretan en situaciones de desposesión y negación de los habitantes que sostienen con su trabajo la economía de Hartford.

En un principio Fraser piensa²⁴³ presentarse en el tour por el exterior del museo como artista descendiente directa por parte de padre de los pioneros americanos llegados en el Mayflower y como puertorriqueña por parte de madre. Es decir, encarnando al sujeto que la comunidad afirma y al mismo tiempo al que reprime. Finalmente se decide por dirigirse al público afirmando exageradamente la posición y los valores estéticos y cívicos de los colonos en tono de parodia; exteriorizando su estrechez de miras y la radical exclusión y dominación del otro en la que se afirman. Lo que Fraser pone en práctica en el Wadsworth Atheneum es una interpelación histriónica, una actuación exagerada que se dirige al público buscando en este no su complicidad sino su desconfianza ante el discurso. Así es como Fraser escenifica la relación del museo con la construcción del imaginario social e ideológico de Hartford. *Welcome to the Wadsworth* muestra el museo como monumento ceremonial que, junto con los otros hitos que conmemoran a los ilustres de la ciudad, invisibiliza el ejercicio de dominación de sus patronos sobre el resto de la población, al tiempo que se celebran como ejemplo ciudadano.

* * *

Los trabajos vistos hasta aquí introducen en el terreno del arte un punto de vista poco habitual y escasamente divulgado. Su aportación es interesante no solo por los elementos discursivos, visuales, performativos y por la potencia

243. Véase: "A letter to the Wadsworth Atheneum", en Alberro, A., (ed.) *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser, op. cit.*, pp. 115-121. La carta está dirigida a la comisaria Andrea Miller-Keller y circuló de manera informal por el museo. Y se presentó públicamente junto con el vídeo de la *performance* un año más tarde en la exposición organizada por la galería James Meyer at American Fine Arts, en Nueva York, bajo el título "What Happened to the Institutional Critique?".

reflexiva que ponen en juego en sus emplazamientos temporales específicos, sino también en la medida en que nos aportan un conocimiento situado y nos alientan en la práctica de un análisis crítico de los entornos que transitamos.

Los aspectos del arte que han abordado: su colaboración, inconsciente o no, en la gentrificación urbana, en la espectacularización del espacio público o en la celebración de idearios clasistas y xenófobos, se han ido extremando con el avance del capitalismo neoliberal. Si como hemos visto a través de los trabajos de Michael Asher y Andrea Fraser el monumento se ha venido utilizando en el espacio público para la celebración de la individualidad pudiente, ahora la escultura del euro de Ottmar Hörl situada a comienzo de los años 2000 frente al antiguo edificio del Banco Central Europeo en Frankfurt y su réplica ya desmontada en el aeropuerto, nos devuelve una imagen que directamente celebra en la calle el símbolo del dinero como lazo territorial.

Gift Horse visto en relación con la pieza del euro hace sin duda eco sobre los entusiastas mensajes de los inicios de la Europa unida por la moneda, y los revela, a década y media de su puesta en funcionamiento, como propaganda que abre el camino a los capitales privados y sus políticas austericidas.

Si la escultura del euro celebra en el espacio público el fetiche por excelencia de la economía capitalista ya en su fase neoliberal, un equivalente en términos museísticos fue el Guggenheim Hermitage. Inaugurado en 2001 en el Hotel Casino de lujo *El Venetian* de Las Vegas. La poli-franquicia se instaló en el espacio público fetichizado por excelencia y se ofrecía como cultura elevada. El museo cerró en 2008. De su estado actual de derribo²⁴⁴ se deduce que la iniciativa no acabó teniendo el éxito que se esperaba.

244. Según figura en la web del estudio OMA liderado por Rem Koolhaas, el edificio fue derribado. Véase, [en línea], [última fecha de consulta: 5 de diciembre de 2017]. Disponible en: <https://oma.eu/projects/hermitage-guggenheim>.

La construcción de varios museos franquicia (Guggenheim, Louvre, ...) en la isla de Saadiyat en Abu Dhabi es otro ejemplo de construcción de lugares fetiche que están dirigidos expresamente al turismo de lujo. La relación imaginaria que estos espacios crean con nuestras condiciones reales de vida nos conduce a normalizar la desigualdad extrema en la que se sustentan y de la que, abiertamente, son representación.

7. Memoria histórica

¿Cómo puede querer alguien decir la verdad sobre el fascismo, al que se opone, si no quiere decir nada en contra del capitalismo, que es lo que lo causa? ¿Cómo podrá hacerse practicable su verdad?

Los que se oponen al fascismo, sin estar en contra del capitalismo, los que andan lamentándose por la barbarie generada por la barbarie, se parecen a la gente que quiere comer su ración de ternera, pero no toleran que se sacrifique al animal. Quieren comerse la ternera, pero no soportan ver la sangre. Se contentan con que el carnicero se lave las manos antes de servirles la carne. No están en contra de las condiciones de distribución de la riqueza que genera la barbarie, sólo contra la barbarie. [...]

Si se quiere escribir satisfactoriamente la verdad acerca de los hechos graves, debe escribirse de tal forma que puedan reconocerse cuáles son sus causas evitables. Cuando se reconocen las causas evitables pueden combatirse los hechos graves.

Bertolt Brecht. "Cinco obstáculos para decir la verdad". 3. El arte de hacer útil la verdad como un arma.

Colonia 1974, Graz 1988, Venecia 1993. Estas tres fechas y lugares señalan tres intervenciones de Hans Haacke que trabajan con la memoria histórica. En este capítulo veremos qué tipo de aproximaciones al tema desarrolla este artista, en qué marcos se insertan y qué respuestas suscitaron.

Colonia 1974

En 1974 el Wallraf-Richartz-Museum, ahora conocido como Museum Ludwig, organizó una muestra con motivo de la celebración de su 150 aniversario en la que quiso representar los "aspectos del arte internacional a comienzo de los años 70". El título: *Kunst Bleibt Kunst (El Arte es siempre Arte)*,

remite directamente a Goethe. En la exposición colaboraron, junto con el Wallraf-Richartz, el Kunsthalle de Colonia, que al igual que el museo era una institución municipal, y el Kunstverein local, institución privada subvencionada por el Ayuntamiento.

Haacke respondió a la invitación con la propuesta *Manet-PROJEKT '74*, que consistía en la exposición de la genealogía de los propietarios de *Le Botte d'asperges* (1880); la naturaleza muerta de Edouard Manet que, como veremos, tantas capas de historia había acumulado. Y que se contaba entre los fondos del Wallraf tras haber sido adquirido por iniciativa de Hermann J. Abs.

El proyecto de Haacke incluía la exposición de la pintura original de Manet presentada sobre caballete. En las paredes, diez paneles de 52 x 80 cm cada uno, enmarcados en listón negro, presentarían información sobre la posición económica y social de los sucesivos compradores y herederos del cuadro, así como del precio que pagaron por su adquisición, cuando se conoce.

La apariencia visual de cada panel se asemejaba a un documento administrativo. Todos estaban encabezados por el título del cuadro de Manet, seguido del nombre del comprador o heredera y del año de adquisición. Y cada uno de ellos iba acompañado de una fotografía o dibujo del correspondiente propietario. El texto, escrito en alemán y carente de toda expresión o valoración subjetiva, proporcionaba información sobre la vida y el estatus de cada uno de los individuos propietarios varones, o bien de sus cónyuges cuando la propietaria era una mujer. En el octavo panel se exponía la lista de miembros del Wallraf-Richartz-kuratorium y en el último se proporcionaban los datos de empresarios que con sus donaciones al museo y por iniciativa de Abs, contribuyeron a la compra del cuadro.

La iniciativa de Haacke fue rechazada, a pesar de haber sido considerada como una de las mejores que se presentaron, en una votación en la que participaron seis miembros

de las tres entidades colaboradoras y que quedó en empate. Fueron Horst Keller y Gert Von der Osten, respectivamente director y codirector del Wallraf, quienes forzaron que la propuesta finalmente no se exhibiera. La negativa parece haber sido provocada debido a la información que se proporcionaba sobre el último de los compradores de la pintura, el presidente del Wallraf-Richartz-Kuratorium: Hermann J. Abs.

La genealogía del cuadro que elabora Haacke se inicia con la exposición de estatus socio económico del propio Manet como autor y primer propietario de la pintura. La neutralidad del texto, en este caso, contrasta con las descripciones idealizadas, y por lo general románticas, que suelen utilizarse para hablar de los artistas consagrados en los manuales de arte. Al igual que el conjunto de propietarios de *Manojo de espárragos*, Manet (1832-1883), nacido en una familia de la burguesía francesa pudiente, disfruta de una posición acomodada. La venta de sus pinturas le permite vivir cómodamente en casas lujosamente decoradas y con sirvientes. Incluso en 1867, cuando su obra no es admitida en la sección de arte de la Exposición Universal de París, puede permitirse con ayuda de su madre costear un pabellón privado en el que exponer sus pinturas. El edificio se ubicó frente a los Campos de Marte, donde se celebraba la Exposición.

Charles Ephrussi (1849-1905) es el primer comprador de la pintura, por la que paga 800 marcos en 1880. Se trata de un judío nacido en Odessa descendiente de familia de banqueros y emparentado con las altas finanzas francesas. Se traslada a París donde se dedica a actividades bancarias, frecuenta ambientes culturales y escribe sobre Historia del arte.

Alexander Rosenberg (1850-1913), también descendiente de una familia judía de Bohemia, emigra a París siendo aún niño. Adquiere el cuadro entre 1900 y 1902. En 1870 funda una empresa de antigüedades y arte. Su hijo menor se traslada a Nueva York en 1940 y da continuidad al negocio familiar.

Paul Cassirer (1871-1926), nacido en Berlín, procede de una familia judía acomodada. Estudió Historia del arte en Múnich. Fundó una editorial y una galería de arte en Berlín.

Max Liebermann (1847-1937), vivió en Berlín en el seno de una familia de industriales judíos. Pagó por la pintura de Manet 24.300 marcos. Fue pintor y perteneció a la Berliner Sezession, la asociación de artistas contrarios al arte oficial de la corte del Kaiser. Recibió varias distinciones notables de la universidad, de la Legión de Honor, así como la Orden Alemana al Mérito Civil. En 1933 fue apartado de todos sus cargos por los nazis. En 1943 su esposa se suicidó para evitar ser detenida.

Käthe Riezler (1885-1951), es hija de Max Liebermann y recibe el cuadro en herencia. En 1938 emigra junto con su marido a Nueva York. De esta mujer no se dice prácticamente nada, todos los logros del estatus socio económico se refieren a su marido que es diplomático.

Maria White nace en Berlín en 1917, es hija de Käthe Riezler, de quien hereda el cuadro. Vivió en Nueva York junto con su esposo y dos hijos. Toda la información que se proporciona es sobre su marido que es profesor en ciencias políticas y sociales.

En 1968 por iniciativa de Hermann J. Abs, presidente del Wallraf-Richartz-Kuratorium, la pintura de Manet es adquirida por 1.300.000 marcos y se entrega en depósito al Wallraf-Richartz-Museum.

Hermann J. Abs nace en Bonn en 1901 en el seno de una familia católica acomodada. Se dedica a la banca. En 1937 es miembro del Consejo de administración y del Consejo ejecutivo del Deutsche Bank, en 1939 es nombrado por el ministro de economía del Reich asesor del Deutsche Reichsbank. En 1944 es asesor de más de cincuenta consejos de administración. Tras ser retenido en 1946 durante seis semanas en una cárcel británica, queda rehabilitado. La Comisión Aliada para la desnazificación clasifica a Abs como exento de apoyo activo al régimen nazi. En 1948 participa en

la fundación del Instituto de Crédito para la Reconstrucción. Abs tiene un papel importante en la planificación económica del gobierno de la RFA. Es presidente honorario y presidente de consejos de administración de varias empresas. Ha recibido numerosas distinciones honoríficas.

En una conversación reciente mantenida en el marco de la *Documenta 14*, Haacke habla de que su interés hacia las vidas de los propietarios de la pintura de Manet había sido motivado por “el siniestro rol que Abs había jugado durante en periodo nazi y más adelante en los años 60 como miembro del Deutsche Bank y también del Consejo de fideicomisarios del museo municipal Wallraf-Richartz”.²⁴⁵

Hasta aquí, la sucesión de propietarios expuesta por Haacke con una notable economía de medios e igualmente ascética en términos estéticos queda a disposición del público para establecer las conexiones precisas que les permitan reconstruir los relatos latentes que atraviesan el conjunto. Como apunta Benjamin H.D. Buchloh, uno de los efectos más impactantes se produce al llegar a la figura de Hermann J. Abs. Ahí, la lectura en sentido inverso de cada propietario hace que asome una historia de represión y barbarie que tiene continuación en el presente alemán.

Hay, al menos, cinco aspectos históricos que permiten reconstruir la pieza de Hans Haacke. De su lectura se deduce que el interés inicial por el coleccionismo está basado en el aprecio por la cultura y el arte, sin olvidar su contribución a la adquisición de estatus social, y no tanto por la desgravación de impuestos que comportaría más adelante o por su utilización en prácticas especulativas y de lavado de imagen como viene ocurriendo en la actualidad. También se aprecia la separación entre el espacio público y el privado

245. Véase: “The Indelible Presence of the Gurlitt Estate: Adam Szymczyk in conversation with Alexander Alberro, Maria Eichhorn, and Hans Haacke”, [en línea], [última fecha de consulta: 12 de enero de 2015]. Disponible en: http://www.documenta14.de/en/south/59_the_indelible_presence_of_the_gurlitt_estate_adam_szymczyk_in_conversation_with_alexander_alberro_maria_eichhorn_and_hans_haacke].

en términos de género: son los varones, y no las mujeres, quienes pueden ostentar un determinado estatus socioeconómico y por tanto una serie de reconocimientos sociales. Aparece igualmente la trágica dimensión de la represión judía a mano de los nazis y su pervivencia en el presente. Y se muestra el uso más reciente del arte para rehabilitar la imagen de personajes claramente involucrados en el régimen nazi. Quizás esto último podría haber pasado más desapercibido de no haber sido por el empeño de la dirección y codirección del Wallraf en censurar la propuesta de Haacke. La censura parecía más bien confirmar tales usos.

El Manet Projekt '74 de Haacke se sirve de estrategias documentales, visuales y narrativas impersonales, para abordar la memoria histórica, que se alejan diametralmente de las estilizaciones del pasado totalitario alemán o de la espectacularización de la imagería nazi postmodernas.²⁴⁶ A diferencia de las posiciones establecidas en el terreno de la crítica de arte, Buchloh defiende el ascetismo de la estética de Haacke frente a las propuestas visuales del posmodernismo que contribuyen a resucitar aspectos estéticos del pasado nazi al tiempo que evitan sus consecuencias políticas. Este tipo de planteamientos, según el crítico, bloquean la reflexión sobre la historia reciente y, en consecuencia, dificultan el conocimiento de la estructura represiva que se continúa en la reconstrucción alemana.

La censura de la directiva del Wallraf-Richartz-Museum iba dirigida a prevenir que se informara abiertamente de la implicación de Hermann J. Abs en el régimen nazi. El director del Wallraf dejó clara su postura:

Asociar la multitud de cargos que este hombre ocupa en terrenos totalmente distintos de la vida con su compromiso tan idealista para con el arte implicaría ofrecer una valoración absolutamente inadecuada de su iniciativa espiritual... Por contra, un museo, agradecido y una

246. Buchoh, B. "Hans Haacke: la urdimbre del mito y la ilustración", en *Hans Haacke "Obra Social"*, op. cit., p. 290.

ciudad agradecida, cualquier persona dispuesta a sentir gratitud debería proteger tan extraordinarias iniciativas ante cualquier interpretación que pudiera arrojar la más leve sombra sobre ellas.²⁴⁷

En su argumentación, Keller añadía que el museo, aunque estaba financiado por la ciudad de Colonia y por el Estado alemán, también dependía de donaciones privadas para adquisiciones importantes.

La posición que tomaron el director Horst Keller y el codirector Gert Von der Osten al rechazar una obra que habría encajado perfectamente en la misión de “construir la experiencia de la historia” propia del museo como “institución de la esfera pública burguesa”²⁴⁸ ejemplifica un caso más de represión del ejercicio de reconstrucción de la memoria en su relación con las condiciones del presente.

Manet Projekt '74, en cualquier caso, se dio a conocer por otras vías y cobró cierto protagonismo con la colaboración de Daniel Buren. El artista francés, invitado a participar en la muestra, al enterarse del rechazo de la obra de Haacke decidió modificar la suya en el último momento. Buren pidió a Haacke un facsímil del *Manet Projekt '74* y lo presentó en el espacio que tenía adjudicado para su obra, sobre las habituales franjas rayadas y acompañado de uno de sus textos. Aprovechando el lema de la muestra, “El arte es arte”, Buren replicó “El arte es política”:

El arte, sea lo que sea, es exclusivamente político. Lo que se requiere es el análisis de los límites formales y culturales (y no de los unos o de los otros) en los que el arte existe y lucha. Estos límites son muchos y de diferentes intensidades. Aunque la ideología dominante y los artistas que con ella se relacionan tratan de camuflarla por todos los medios, y a pesar de que es demasiado pronto, puesto que no se reúnen las condiciones

247. Hans Haacke “*Obra Social*”, *op. cit.*, p. 293.

248. Buchloh, B. “Hans Haacke: La urdimbre del mito y la ilustración”, en *Hans Haacke “Obra Social”*, *op. cit.*, p. 288.

necesarias para hacerlos estallar, ha llegado el momento de desvelarlos.²⁴⁹

La reacción de la dirección del museo no se hizo esperar y cubrieron las once copias del *Manet Projekt* con papel blanco. A lo que siguió una nueva declaración de Buren: “esto muestra, entre otras cosas, la farsa de la libertad que se ofreció a los artistas de la exposición. El sistema moribundo, acorralado en sus contradicciones, confirma de esta manera y obedece a aquello que se anunciaba aquí mismo ante la censura”.²⁵⁰

Otros artistas que tenían previsto participar en la muestra retiraron su obra antes de la inauguración al enterarse de la censura a Haacke. Tal fue el caso de Carl Andre, Robert Filliou y Sol Le Witt. Otros lo hicieron más tarde, o bien cubrieron o dieron la vuelta a sus trabajos en respuesta a la posterior censura al trabajo de Buren. Entre otros: Newton y Helen Harrison, Antonio Diaz, Frank Gillette, Andre Cadere o A.R. Penck. Éste último giró su pintura cara a la pared y escribió en la parte trasera: “mientras los organizadores del *Projekt '74* censuren el trabajo de Buren nos negamos a exponer el nuestro”.²⁵¹

La respuesta de Marcel Broodthaers a la censura del trabajo de Haacke consistió en incluir en el catálogo editado tras la exposición unas fotografías del jardín de invierno de Colonia y de su catedral acompañadas del texto: “Tengo orejas (como los asnos) y ojos (como las águilas) –Así es que quiero lamentar la ausencia de Hans Haacke. Según he sabido, la pieza que proyectó para este espacio se expondrá en otro lugar. Esto me consuela”.²⁵² Broodthaers, además,

249. Buren, D. “Limites Critiques” (1970), en *Les Ecrits, op. cit.*, p. 190.

250. Buren, D. “J'attaque” (1974), en *Les Ecrits, op. cit.*, p. 368.

251. Macaire, Alain, “Cologne Projekt '74,” + - 0 (Plus minus null), Bruselas, nº5, septiembre de 1994, p. 13. (Citado por Deborah Schultz Marcel Broodthaers *Strategy and Dialogue*, Berna: Peter Lang, 2007, p. 268).

252. *Projekt '74.m*, p.151. (Citado por Deborah Schultz Marcel Broodthaers *Strategy and Dialogue, op. cit.*, p. 268).

escribió una carta el 30 de julio de ese mismo año dirigida tanto al director del Wallraf-Richartz Museum como a otras figuras relevantes del mundo del arte en Alemania. En ella renombraba la muestra en términos de “La Aldea es la Aldea Projekt '74” e incluía el siguiente texto:

Tras veinte días de insomnio y reflexión madurada, podría por favor, con el fin de mantener mi relación de armonía con el Wallraf-Richartz-Museum, añadir una maceta con palmera a las que he preparado para la exposición.

De esta manera espero aumentar mi fama y hacerme visible en los círculos que están al cuidado de la transformación, transporte y especulación, encargados de mantener la gloria de los árboles exóticos.²⁵³

Deborah Schultz, estudiosa de la obra de Marcel Broodthaers, comenta la respuesta del artista belga como una manera de evidenciar el provincianismo de la organización de la muestra. La postura de Broodthaers ante la premisa de “el arte es arte” sería hacer un arte lo más banal posible.

Haacke consiguió que la pieza finalmente fuera expuesta en la Galería Paul Maenz de Colonia coincidiendo temporalmente con la muestra del Wallraf, lo que provocó que la censura, integrada en el trabajo, cobrara más protagonismo.

Graz 1988

Otoño de Estiria es un festival con sede en Graz (Austria) que se viene celebrando desde 1968. Financiado en su origen exclusivamente con dinero público,²⁵⁴ incluye espectáculos

253. Marcel Broodthaers, “Dorf bleibt Dorf”, + - 0 (Plus minus null), Bruselas, nº5, septiembre 1974, p. 15. (Citado por Deborah Schultz Marcel Broodthaers *Strategy and Dialogue*, *op. cit.*, p. 269).

254. Al menos hasta 1988 la financiación del festival seguía siendo pública en su totalidad. Para más información sobre *Otoño de Estiria* puede visitarse su web: <https://www.steirischerherbst.at/en/about-us/steirischer-herbst>.

teatrales, conciertos, simposios y exposiciones de arte. En 1988, coincidiendo con el 50 aniversario de la de la *Anschluss*,²⁵⁵ la dirección propuso como lema “Culpabilidad e inocencia del arte” con la intención de propiciar una revisión del pasado que reflexionara sobre la buena acogida que tuvo Hitler al llegar con sus tropas a Austria.

Werner Frenz, conservador de la Neue Galerie municipal y encargado de la sección de Artes Visuales del festival, invitó a 16 artistas de distintos países a realizar obras para su exposición temporal bajo el título *Bezugspunkte 38/88 (Puntos de referencia 38/88)*. Frenz sugirió un conjunto de emplazamientos, en base al papel significativo que habían jugado durante el régimen nazi, con la finalidad de “incitar a los artistas a tratar con la historia, la política y la sociedad, y a reclamar así un espacio intelectual que hoy se halla sumido en la indiferencia cotidiana, en un retroceso progresivo, desconsiderado y manipulado”.²⁵⁶ Hans Haacke escogió la popular Mariensäule para su instalación temporal y la tituló: *Und Ihr habt doch gesiegt (Y, al fin y al cabo, vosotros fuisteis los vencedores)*.

La Mariensäule fue erigida en 1669 en conmemoración de la victoria austriaca contra los turcos. En Graz ha sido desde entonces un lugar de referencia popular. El monumento consiste en una columna acanalada, que reposa sobre base maciza, con una luna creciente situada en la parte alta y sobre ella una estatua realizada en cobre que representa la Virgen María.

El 25 de julio de 1938, Hitler celebró una ceremonia a los pies la Mariensäule en la que distinguió a Graz por haber sido el primer bastión nazi en Austria. Para la ocasión, el monumento fue totalmente cubierto, ocultado, por un obelisco triunfal engalanado con telas rojas, cruces gamadas y la habitual parafernalia nacionalsocialista, y coronado por

255. Entre el 12 de marzo de 1938 y el 5 de mayo de 1945 Austria fue una provincia del III Reich.

256. Declaraciones recogidas por Hans Haacke e incluidas en la presentación de esta obra en: *Hans Haacke “Obra Social”, op. cit., p. 308.*

una pila ardiente. Completando la escena un conjunto de estandartes nazis situados en el entorno servía de escenario a las arengas militares que se pronunciaron. Al obelisco se le añadió el texto “Y al fin y al cabo vosotros fuisteis los vencedores”, con el que se sellaba el vínculo amistoso entre Austria y la Alemania nazi como una continuación natural de sus políticas y valores.²⁵⁷

Para la instalación en la Mariensäule, Haacke se apropió del lema y de la escenografía que utilizaron los nazis en el 38 y reprodujo, a partir de documentación fotográfica de la época, tanto el obelisco como la zona de banderas gamadas, introduciendo algunos cambios. Las modificaciones que hizo Haacke se concentraron en la base del obelisco y en la zona donde en su día las banderas nazis de gran formato sirvieron de telón a los discursos triunfales.

En la intervención podía leerse sobre la base del obelisco en texto blanco sobre fondo negro y en la tipografía característica nazi: “Los vencidos en Estiria: 300 gitanos asesinados, 2.500 judíos asesinados, 8.000 presos políticos asesinados o muertos en cautividad, 9.000 civiles muertos en la guerra, 12.000 desaparecidos, 27.900 soldados muertos. Y allá donde en su día se encontraban las banderas Haacke instaló un panel de anuncios con 16 carteles, cada uno con su correspondiente cruz gamada en el centro, en los que se leía: “Graz - ciudad de la insurrección del pueblo”. Sobre cada emblema nazi, Haacke, pegó cubriéndolos parcialmente, facsímiles de documentos de 1938 recogidos en registros públicos y en la prensa de la época referentes a la ciudad de Graz en los que se proclamaba abiertamente la reciente “arianización” de negocios locales, o bien se ofertaban accesorios nazis, así como nuevos cursos en la Facultad de Derecho sobre doctrina legal germánica y sobre las nuevas

257. “Y al fin y al cabo vosotros fuisteis los vencedores” alude al fracasado golpe en Viena del 25 de julio de 1934, en el que el canciller fascista Engelbert Dolfuss fue asesinado por los nazis. Esta información viene referida junto con la pieza en: *Hans Haacke “Obra Social”, op. cit.*, p. 308.

leyes raciales. También se reproducían tanto el telegrama de felicitación enviado por el Rector de la universidad a Hitler como la plegaria del pastor de Graz en la que daba la bienvenida a la nueva era nazi. Las reproducciones recogían otras expresiones diversas en defensa y celebración de lo ario e incluían, como contrapunto, el listado de los coches que fueron confiscados por la Gestapo a los judíos de la ciudad.

La intervención de Haacke, en el contexto del Otoño de Estiria justamente en el año en el que en toda Austria se hacía un esfuerzo por revisar el pasado reciente 50 años después de la *Anschluss*, suponía volver a dar forma concreta a un escenario específico de violencia y represión, pero también de colaboracionismo. Para los habitantes de Graz debió suponer un cierto shock verse interpelados de nuevo públicamente, cincuenta años después, por un pasado que fue tremendamente conflictivo y que, vivido en comunidad, con toda probabilidad recorría aún su presente cotidiano.

El rastro de horror y euforia, de miedo, confusión y oportunismo que recorría más o menos invisible los últimos 50 años se hizo con toda probabilidad presente en la reapropiación temporal del monumento en el espacio público. Unos 44 años después de la derrota alemana la pieza propuesta por Haacke enfrentaba a los habitantes de Graz a una situación que ya habían vivido antes aunque en diferentes circunstancias. La instalación les interpelaba a través de la misma estética celebratoria que en su día desplegó el ejército nazi, pero, esta vez, enfrentando la victoria a las cifras de muertos y desaparecidos, y al apoyo que autoridades y ciudadanos de Graz brindaron en su momento a las fuerzas de ocupación nazi.

En la inauguración del festival el alcalde de la ciudad y el gobernador de la región insistieron en sus discursos en la necesidad de que la gente más joven estuviera informada de su historia reciente y subrayaron el hecho de que cualquier manifestación artística en el espacio público tiene connotaciones políticas.



Hans Haacke. *Y, al fin y al cabo, vosotros fuisteis los vencedores*. 1988. © Hans Haacke/ VG Bildkunst.

La intervención de Haacke dio lugar a intensos debates. Tan pronto como la pieza estuvo terminada la gente comenzó a acercarse y a plantear la necesidad de retirar del espacio público los emblemas del pasado nazi. La pervivencia de sentimientos antisemitas se hizo igualmente visible. Curiosamente, la indiferencia hacia la sección de Artes Visuales del festival vino precisamente del sector del arte: ni críticos

ni galeristas de fuera de la ciudad acudieron a la inauguración. Fue la prensa local la que ofreció una cobertura amplia y favorable.²⁵⁸

Como es de imaginar, esta reapropiación temporal tanto de un espacio históricamente emblemático como de la apropiación que los nazis hicieron en su momento provocó gestos de complicidad y simpatía que se hicieron públicamente manifiestos a través de la colaboración de la televisión pública, pero también reacciones más o menos violentas. Hubo quienes mostraron su rechazo arrancando los facsímiles de documentos de la época que formaban parte de la instalación. El incidente más significativo tuvo lugar una semana antes del cierre de la muestra, en la noche del 2 de noviembre, cuando un joven neonazi instigado por otro de 67 años arrojó una bomba incendiaria al monumento. Los bomberos extinguieron el fuego inmediatamente, pero, aún así, llegó a quemarse buena parte de la tela que cubría el obelisco y la estatua de la Virgen María sufrió daños importantes al fundirse las partes soldadas. Los responsables del atentado fueron localizados y llevados a juicio.

El “Festival de Estiria” de 1988 sin duda puede ser recordado como iniciativa ejemplar en favorecer un debate sobre la historia reciente para su revisión en el presente. Esta situación contrasta con, y reverbera sobre, el ejercicio de censura de la directiva del Wallraf-Richartz-Museum en 1974 respecto a la pieza *Manet Projekt '74* que hemos visto. En cualquier caso, la censura no deja de ser una muestra más del conflicto, de su pervivencia, continuidad y actualidad.

Venecia 1993

La *Biennale* en sus orígenes, y antes de la I Guerra Mundial, era un espacio en el que principalmente se comerciaba con arte y que servía de reclamo para atraer a un buen número de visitantes. La muestra se fue organizando por países, cada

258. *Ibid*, p. 166.

uno con su correspondiente pabellón. El Padiglione Bavarese, obra del arquitecto veneciano Daniele Donghi, se presentó en la bienal en 1909. Tres años más tarde, en 1912, fue rebautizado como Padiglione Della Germania. Y en 1938 fue remodelado a “modo de manifiesto arquitectónico del nacionalsocialismo”²⁵⁹ por el arquitecto Ernst Haiger, que sustituyó el suelo de parquet por otro de mármol travertino y las columnas jónicas por pilares rectos; colocó en el arquitrabe del edificio la inscripción “GERMANIA” y sobre la puerta de acceso una cruz gamada en relieve. Arno Beker, escultor que como ya he dicho realizó los bustos de Hitler y del matrimonio Ludwig, presentó su obra ese mismo año en el pabellón alemán. Con el tiempo surgieron debates en torno a la pertinencia del derribo de este recinto en Venecia dada su falta de correspondencia con el presente democrático del país.

Haacke fue el primer artista alemán en representar en Venecia la cultura del Estado de la recién reunificada Alemania. Y lo hizo con *GERMANIA* (1993) una instalación en la que se apropia del simbolismo y de la materialidad del pabellón nazi mediante estrategias de sustracción, adición y rotura, para resituarlo en la coyuntura presente. Retiró del arquitrabe la inscripción “GERMANIA” que daba título a la intervención y la trasladó al interior del pabellón. Removió la cruz gamada de la puerta de acceso y la sustituyó por una reproducción facsímil, aumentada en tamaño e iluminada por un foco, de la nueva moneda de la recién reunificada Alemania. Incluyó una ampliación de la fotografía de archivo que mostraba a Hitler acompañado por las autoridades fascistas locales en la bienal veneciana del año 34. La imagen enmarcada en negro, expuesta sobre pared de fondo rojo y subrayada por la leyenda: “LA BIENNALE DI VENEZIA 1934”, podía verse desde el exterior.

259. Véase: Oelze, S. y Bolívar, L. “El Pabellón alemán en la Bienal de Venecia: una sala controvertida”, en *DW*, 31-05-2011, [en línea], [última fecha de consulta: 15 de abril de 2019]. Disponible en: <http://www.dw.com/es/el-pabellón-alemán-en-la-bienal-de-venecia-una-sala-controvertida/a-15121939>.

En el interior del recinto, el suelo de travertino quedó convertido en un auténtico campo de ruinas presidido por la inscripción "GERMANIA" y delimitado por un panel de madera en vertical que enmarcaba el límite del derribo.

El pabellón intervenido traía al presente de manera explícita la memoria histórica del lugar preciso que en materia cultural había sido, y continuaba siendo, presencia legitimada del nacionalsocialismo. Igualmente propiciaba un debate necesario sobre el pasado reciente del país y sus ansias imperialistas. Y al hacerlo en el ámbito de la Bienal invitaba a indagar en los aspectos del pasado alemán que, más allá del pabellón, perduran en el presente de la institución arte.

En el símbolo de la nueva moneda asomaba una estrategia de expansión territorial vinculada al capital corporativo. En la sustitución de la esvástica por la moneda alemana, Haacke conecta dos momentos de la historia de su país de origen que tienen en común la celebración de la unidad política. Esta sustitución asociativa evoca, y cómo no, los fotomontajes en los que John Heartfield vinculaba el poder político de Hitler con el apoyo económico de la banca que lo sostuvo.

El final del recorrido no podía ser más explícito: GERMANIA tras la derrota del sueño imperialista ario había quedado reducida a escombros. Para Buchloh²⁶⁰ resultaba paradójico el hecho de que el escándalo del uso repetido y no cuestionado del pabellón nazi en la bienal no se hubiera puesto en evidencia hasta el momento en que su poderosa presencia había sido reducida a ruinas.

Este trabajo encierra, según Buchloh, otras paradojas ya que Haacke cruza en esta intervención una estrategia que es propia de la modernidad tardía: el corte, junto con una de las estrategias centrales de la crítica institucional: el uso de la especificidad del emplazamiento también en términos temporales. Sin embargo, a juicio del crítico, en la combi-

260. Buchloh, B. "Hans Haacke: La urdimbre del mito y la ilustración", en *Hans Haacke "Obra Social"*, *op. cit.*, p. 289.

nación de ambas, Haacke, se distancia de los usos a los que habitualmente van asociadas cada una de ellas: la autorreferencialidad y autorreflexividad crítica del espacio material y social en el que se insertan y las utiliza con fines “historicistas”,²⁶¹ lo que da como resultado una estética del espectáculo escenográfico y, con ella, un sinnúmero de interpretaciones. Esta situación pondría en evidencia otra de las paradojas: el hecho de que, en las instalaciones específicas para un emplazamiento, en su relación dialéctica entre la intervención única y la repetición, hay una “tendencia innata”²⁶² a formar parte de la cultura del espectáculo a la que explícitamente se enfrentan.

La otra situación paradójica que menciona Buchloh viene del hecho de que la literalidad de la rotura se ligue, al mismo tiempo, a la metáfora; lo que implica el cruce de dos procedimientos y, con ellos, dos tipos de interpelación que son opuestas entre sí. Mientras que la literalidad nos sitúa en los procesos reales y su significación e incidencia material en un lugar específico, la metáfora invita a la contemplación, promueve el entretenimiento y la admiración.²⁶³ Para Buchloh la vuelta a la metáfora supone aceptar la cultura como algo separado, pasivo y consumible, en lugar de entenderla como práctica política y, por tanto, como agente de transformación. El uso de la metáfora, tal y como lo presenta el crítico, contrasta radicalmente con la literalidad. La potencia de lo literal radica precisamente en su intervención en la especificidad material y contextual presentes.

Y sin embargo en *GERMANIA* al igual que en *Gift Horse* (2015), la literalidad, junto con la metáfora situada nos emplazan en la materialidad de lo real y al mismo tiempo en lo imaginario de la representación y nos invitan a actuar en ambas direcciones. En *GERMANIA* la conjunción entre

261. Buchloh, B. “From Factographic Sculpture to Counter-Monument”, en Hans Haacke. *For Real. Works 1959-2006*, Dusseldorf, Alemania: Richter Verlag Düsseldorf, 2006, p. 55.

262. *Ibid.*, p. 57.

263. *Ibid.*, p. 56.

literalidad y metáfora al ser aplicadas en un contexto material tan sumamente específico como es el recinto alemán remodelado por Hitler evita en buena medida una recepción contemplativa, así como el establecimiento de asociaciones descontextualizadas o en exceso arbitrarias entre lo que el público percibe directamente y las posibles remitencias que le pueda provocar la metáfora. Esta intervención en su especificidad contextual radical, aún siendo espectacular, no deja de provocar un pensamiento reflexivo sobre los usos culturales en términos de actualidad y memoria histórica. Y, si bien es cierto que la metáfora puede conducir a una dispersión del pensamiento o a la admiración en la recepción, no es menos cierto que la fuerza simbólica de la rotura, y el asombro que produce en ese momento y contexto específicos, hacen reverberar la potencia de la literalidad.

8. Más allá de la crítica institucional

Genealogías, problemáticas, perspectivas

Si trazáramos un mapa genealógico de las prácticas artísticas del siglo xx hasta hoy, la crítica institucional²⁶⁴ se encontraría formando parte de la neovanguardia crítica y en sintonía con la propuesta de *transformación funcional*²⁶⁵ de Bertolt Brecht o de “El autor como productor”²⁶⁶ de Walter Benjamin. Desde la crítica institucional, la relación entre arte

264. La revista estadounidense *October* y los libros también publicados por The MIT Press constituyen la plataforma editorial que en mayor medida ha hecho posible la divulgación de textos y prácticas de crítica institucional. Fue fundada en 1976 por Rosalind E. Krauss y Anette Michelson y en 1990 se unieron al equipo editorial Benjamin H.D. Buchloh y Hal Foster entre otros. Los recopilatorios de textos de artistas que practican crítica institucional han sido editados más recientemente por Alexander Alberro, en ocasiones, junto a Blake Stimson. En 2006, en la revista en línea *Transversal* integrada en la plataforma conocida como eicpc: Instituto europeo para las políticas culturales progresivas, se ha venido divulgando lo que sus artífices presentan como una 3ª ola de crítica institucional. La característica más destacada de esta última ola sería su transversalidad, su encuentro con prácticas críticas que se articulan en el seno de instituciones distintas a la del arte y cuyo objetivo sería el de transformar dichas instituciones desde una aproximación transversal a todas ellas; de manera que, a partir de tal práctica que en sí misma es instituyente, pueda surgir una nueva institucionalidad. Marcelo Expósito es uno de los artistas vinculados a esta plataforma y traductor de algunos textos de Hans Haacke y de Hito Steyerl. Véase, [en línea], [última fecha de consulta: 15 de abril de 2019]: <http://eicpc.net/transversal/0106>.

265. El concepto de *transformación funcional* de Bertolt Brecht lo refiere Walter Benjamin en su texto “El autor como productor” en relación con la modificación del aparato de producción de tal manera que sea útil a la lucha de clases. Véase: Benjamin, W., “El autor como productor”, en Benjamin, W., *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Buenos Aires, México, Colombia: Taurus. 1999, pp.124-125.

266. *Ibid.* pp. 117-134.

y política se entendería, por tanto, a partir de los antagonismos constitutivos del arte mismo, y no como un servicio del arte a causas políticas que se juegan en otro terreno. Sus prácticas se situarían, en tanto que políticas del arte, reclamando, como mínimo, una posición de autonomía relativa o de no instrumentalización,²⁶⁷ así como orientándose a la democratización radical del terreno del arte y, por extensión y dado su entrelazamiento con ella, de la sociedad misma. La contribución al pensamiento reflexivo y la invitación al conocimiento situado del mundo y de nuestro lugar en él son consustanciales a estas prácticas críticas.

Como ya hemos visto, la crítica institucional ha mantenido una confrontación abierta con la utilización del relato estético kantiano, aquel que define el arte en base al desinterés, a su desvinculación de los fines prácticos y lo mantiene en una esfera separada de la vida y sus contingencias. Este relato adapta el arte a la subjetividad burguesa, fundamentada en la separación entre espacio público y privado.

Los métodos de la crítica institucional, aún siendo plurales, han coincidido en la práctica de contraponer, en sus intervenciones *in situ*, el funcionamiento del ámbito del arte a la norma kantiana, permitiendo que afloren todas las contradicciones posibles. Este recurso que sitúa la noción esencialista de autonomía del arte al nivel de la ideología ha servido a Hans Haacke y a sus contemporáneos críticos con la institución arte para reclamar una autonomía relativa del campo del arte en términos prácticos, para defender la no instrumentalización ideológica, económica o política del arte.

Autonomía o superación del arte

Tal y como lo presenta Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia* (1974), la posición opuesta a la idea de autonomía

267. La idea de pensar en términos de no instrumentalización del arte viene avanzada por las vanguardias históricas que, según Peter Bürger, pusieron en evidencia la posibilidad de hacer autocrítica de la institución arte.

como esencia del arte es aquella que, por iniciativa de las vanguardias históricas, buscó sin éxito la superación del arte en la vida. Las vanguardias plantean el arte, en un ejercicio de autocrítica del subsistema, como algo alejado de la praxis cotidiana deteriorada de la sociedad burguesa. Y al mismo tiempo como centro mismo desde el que organizar una vida emancipada.²⁶⁸

Sin embargo, la superación del arte en la vida se habría dado en forma de “falsa superación”²⁶⁹ a través de la estetización de la mercancía y de la literatura del entretenimiento. Y, en lugar de surtir los efectos emancipadores a los que apuntaba la vanguardia, la falsa superación del arte estaría sirviendo como instrumento de dominación. La neovanguardia, que según Bürger habría promovido un arte industrializado,²⁷⁰ confirmaría el fracaso de la vanguardia.

La exposición de Bürger sobre la apuesta vanguardista resulta sumamente genérica. Aunque pone como ejemplo a las prácticas dadaístas y surrealistas, no entra a exponer y diferenciar en qué términos y con qué procedimientos o desde qué aproximaciones se planteaba dicha superación emancipadora del arte en la vida en cada una de ellas. Por el contrario, las presenta en base a las categorías de finalidad, producción y recepción. Llega así a la conclusión de que, en las vanguardias, al reunir arte y vida, desaparece la idea de finalidad y hay una negación radical tanto de la producción como de la recepción individuales. La superación del arte implicaría la desaparición de la autoría individual. Ya no habría, por tanto, distinción entre productor y receptor, sino práctica: uso de la poesía.²⁷¹

268. Bürger, P., *Teoría de la vanguardia*, op. cit., p. 71.

269. *Ibid*, p. 77.

270. *Ibid*, p. 75.

271. *Ibid*. Así lo explica a través de la exigencia de “practicar poesía” de Breton; la cual no habría que entender “como producción artística sino como parte de una praxis cotidiana liberadora [...] Con esta exigencia [apunta Bürger] se pierden los conceptos de productor y receptor. Ya no hay productor y receptor, sólo aquél que usa la poesía como instrumento

Bürger dio por zanjado el proyecto vanguardista y echó por tierra la validez del arte crítico posterior. Pasó, también, por alto el proyecto de superación del arte en la vida de la Internacional Situacionista: su apuesta por poner la revolución cultural en el centro mismo de las luchas de liberación, su iniciativa de provocar la conciencia de nuestra capacidad para producirnos en la acción cooperativa.

La posición de Bürger no pasó desapercibida. Hal Foster y Douglas Crimp comparten divergencias sobre algunos de los puntos clave expuestos en *Teoría de la vanguardia*. Discrepan principalmente respecto de la afirmación del fracaso del proyecto de las vanguardias y de la negación de la validez del arte crítico posterior. Ambos teóricos plantean una continuidad entre las posiciones del proyecto crítico vanguardista y una postmodernidad crítica, en la que se inscribe la crítica institucional. Ven en la crítica sostenida por las vanguardias históricas una clara oposición al proyecto moderno de la autonomía del arte. E igualmente valoran su continuación en el proyecto crítico postmoderno enfrentado a una postmodernidad afirmativa que continúa defendiendo para el arte valores esencialistas de autonomía, universalidad y atemporalidad.

Foster entiende que la *Teoría de la vanguardia* pasa por alto, entre otras cosas, la manera en la que la neovanguardia ha contribuido a ampliar la crítica de la institución artística que inició la vanguardia proporcionando “nuevas experiencias estéticas, conexiones cognitivas e intervenciones políticas”.²⁷² Lo que propone Foster es situar los ataques de la vanguardia, sus planteamientos de ruptura y revolución, en términos contextuales y performativos “en el sentido de que estos ataques al arte fueron sostenidos, necesariamente, en relación con sus lenguajes, instituciones y estructuras de significación, expectación y recepción”.²⁷³ Foster de-

para la superación de la vida”.

272. Foster, H., “¿Quién teme a la neovanguardia?”, en *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, (1996), Tres Cantos: Akal, 2001, p. 15.

273. *Ibid*, p. 18.

fiende que la neovanguardia subraya las limitaciones de la vanguardia y desarrolla la crítica de las convenciones de los medios tradicionales que iniciaron las vanguardias “hasta convertirla en una investigación de la institución artística, de sus parámetros perceptuales y cognitivos, estructurales y discursivos”.²⁷⁴

Si Bürger, ante lo que considera el fracaso de la vanguardia, entendía que era necesario un cambio social previo que hiciera posible otro tipo de relación entre el arte y la vida misma, Douglas Crimp, le va a responder que la práctica artística es por sí misma una práctica social y por tanto transformadora. Y le criticará su visión del arte como algo meramente reflexivo.²⁷⁵ De hecho, para Crimp son las prácticas de la crítica institucional, es decir, aquellas que entienden la especificidad del emplazamiento en términos sociales, las que, continuando con el proyecto de la vanguardia, introducen una ruptura con la autonomía moderna. Para Crimp las prácticas de artistas como Hans Haacke, Marcel Broodthaers o Louise Lawler son una continuación del proyecto de las vanguardias en tanto que retan al arte como institución. Y lo retan más explícitamente de lo que lo hiciera en su día el dadaísmo o el surrealismo.

Crimp llega incluso a argumentar que la superación del arte en la vida se da efectivamente en las prácticas activistas, donde, según afirma, las prácticas artísticas son las que articulan e incluso producen las políticas de un movimiento colectivo. Los activistas no se centran en alterar la percepción que tenemos del arte como tal, sino que buscan intervenir en un campo representacional más amplio que abarca “los medios de comunicación, los discursos médicos, las políticas sociales, la manera en la que se organiza la comunidad, la identidad sexual...”.²⁷⁶

274. *Ibid*, p. 22.

275. El término inglés *reflective* tiene dos sentidos: significa tanto “reflexivo”, relativo al pensamiento o la contemplación tranquila, como capaz de reflejar algo.

276. Crimp, D. “Photographs at the End of Modernism”, en *On the*

Benjamin H.D. Buchloh también se distancia de la visión de Peter Bürger. Y lo hace igualmente estableciendo una relación de continuidad entre las vanguardias históricas y la crítica institucional. En su conocido texto “El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones” (1997) traza un recorrido desde las prácticas de las vanguardias históricas hasta la crítica institucional, poniendo de manifiesto convergencias y divergencias entre posiciones más próximas a la idea de autonomía del arte y otras que trabajan con la materialidad del contexto social e institucional. Buchloh diferencia entre el conceptual tautológico y su afirmación en una literalidad que obvia toda referencialidad de carácter histórico, sígnico o de función social y las prácticas de la crítica institucional que atienden a las relaciones de poder que constituyen la institución artística y por tanto a sus inversiones ideológicas y económicas.

Andrea Fraser, por el contrario, en su “De la crítica a las instituciones a la institución de la crítica” (2002), comparte con Peter Bürger la idea de que la vanguardia fracasó en su proyecto de superación del arte en la vida. Fraser afirma que lo que consiguieron las vanguardias históricas fue ampliar la institución del arte más allá de los límites tradicionales de los objetos a los que se reconocía como artísticos, así como de los criterios estéticos.²⁷⁷ Sin embargo, a diferencia de Bürger, la artista sitúa este fracaso, así como la autocritica de la institución que inauguran las vanguardias históricas, como

Museum's Ruins, Cambridge, Mass.: The MIT Press. 1993, p. 23. Crimp argumenta a partir de su participación en movimientos activistas en respuesta al SIDA.

277. Fraser, A. “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, en Alberro, A. y Stimson, B. (eds.) *Institutional Critique. an Anthology of artists' Writings*, op. cit., p. 414. Fraser apunta que “la negación de la competencia artística que introdujo Duchamp con el *ready-made* transformó esa negación en la afirmación suprema de la omnipotencia de la mirada del artista y de su poder de incorporación sin límites. Abrió la vía para la conceptualización artística –y la mercantilización– de cualquier cosa”.

condiciones de posibilidad para la crítica institucional. La crítica institucional, al reconocer estos reveses y sus consecuencias, habría dado un giro desde las posiciones y apuestas neovanguardistas de desmantelamiento o huida de la institución hacia la defensa de una institución crítica.²⁷⁸

Fraser niega que pueda existir lo que llamamos arte fuera del espacio que le otorga reconocimiento. Y, en consecuencia, defiende para el arte una autonomía²⁷⁹ real en términos estéticos, sociales, políticos y económicos. Lo que implica entender el arte como práctica autorreflexiva que apunta a transformar el campo e igualmente como campo social autorregulado, libre de injerencias de los campos de la economía o la política, donde se garantice la libertad de expresión y conciencia y se reconozca económicamente el trabajo realizado como pago por servicios. Fraser da la vuelta a la idea de autonomía como esencia para redefinirla según parámetros que apunten a su no instrumentalización.

El potencial del punto de vista de esta autora es su planteamiento de la idea de autonomía en términos prácticos para el arte, así como la comprensión del campo del arte como campo social en conflicto. Sin olvidar la idea de que son los agentes del arte quienes dan cuerpo a la institución. “Nosotros [dice Fraser] somos la institución”. La cuestión es

278. *Ibid*, p. 417.

279. Fraser, siguiendo a Pierre Bourdieu, afirma que la autonomía del campo del arte dependerá de su poder para excluir normas competitivas que son dominantes en otros campos sociales. Y pone como ejemplo la capacidad de los museos para rechazar las exigencias de los patrocinadores. La autonomía del campo del arte se constituye teniendo en cuenta la distancia que mantiene respecto de la influencia económica y sus principios jerárquicos. Uno de los problemas que señala Fraser de cara a lograr tal autonomía es que los intereses económicos particulares de los patrocinadores de arte no se perciben como tales, cuando lo cierto es que tienen una influencia directa en el campo del arte. Véase: Alberro, A. (ed.) *Museum Highlights, op. cit.*, pp. 197-198. Fraser introduce las dimensiones estética, social, política y económica de la autonomía artística en su texto “What’s intangible, transitory, mediating, participatory, and rendered in the public sphere?”, pp. 55-80.

que pensemos “qué tipo de institución somos, qué valores institucionalizamos, qué prácticas recompensamos y a qué tipo de recompensas aspiramos”.²⁸⁰ Fraser aquí está planteando la cuestión de la reproducción o la transformación de la institución y nuestra responsabilidad como sujetos que, con la orientación de nuestras prácticas, le damos cuerpo.

Resumiendo, las diferentes posturas que suscita la teoría de Bürger vemos que Foster no comparte la idea de que las vanguardias tendieran a la superación del arte en la vida. Y que junto con Crimp y Buchloh defiende la continuidad de un proyecto crítico que arranca en la vanguardia y se continúa de manera más específica en la neovanguardia. Es Douglas Crimp quien comparte con Bürger la posibilidad de superación del arte y la llega a identificar en el arte activista. Y es Andrea Fraser quien, con y a partir de Bürger, hace valer la autocrítica iniciada por las vanguardias como condición de posibilidad para el ejercicio de la crítica a la institución. Todos, en cualquier caso, coinciden en que el terreno del arte está atravesado por el conflicto entre posiciones conservadoras y críticas.

Crítica institucional y arte político

Al pensar en la idea de “arte político”, automáticamente y a modo de respuesta e incluso de alerta, suena el eco de las palabras de Daniel Buren: “todo arte es político”. En efecto, en el arte como en la vida misma, nuestros actos, aún cuando puedan ser pretendidamente apolíticos o neutrales, se insertan en contextos concretos y tienen consecuencias, contribuyen a la configuración del mundo en el que vivimos. Buren, en este enunciado ya nos instaba a desconfiar y a preguntarnos por los efectos que produce el arte que se presenta únicamente como “arte” y que se afirma públicamente desligándose de lo *político*.

280. Fraser, A. “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique”, en Alberro, A. y Stimson, B. (eds.) *Institutional Critique. an Anthology of artists' Writings, op. cit.*, p. 416.

La idea de que el arte es arte sin más, o el rechazo a entender el arte como una práctica entre otras muchas de las prácticas que ejercemos y que configuran la vida que vivimos, va asociada a una concepción meramente instrumental y nada saludable de la política. Siguiendo esta lógica, la política queda reducida como mucho a su aspecto representativo y el arte político a poco más que mera propaganda. Son estas ideas las que contribuyen a que dejemos los asuntos *políticos* en manos de quienes “no nos representan”, a que vivamos nuestros actos al margen de sus efectos, a mantenernos en una infancia eterna.

Si algo han logrado hacer visible las prácticas artísticas de Hans Haacke y de sus contemporáneos de la crítica institucional es que todo arte que se viene presentando como “neutral”, “universal”, “ahistórico”, “desinteresado” y más recientemente como “dinamizador económico” se alinea en un bloque político ideológicamente muy conservador que, en la medida de sus posibilidades, instrumentaliza el arte, reduce el público a consumidor y crea subjetividades productivas al servicio del capitalismo avanzado. La cuestión que con claridad introduce la crítica institucional no es si hacemos o no arte político, sino más bien qué prácticas ponemos en marcha, qué políticas construimos.

Cuando, pensando desde el arte crítico y desde la crítica institucional, decimos que el arte está atravesado por un antagonismo y que es justamente ese antagonismo el que lo constituye, no estamos diciendo que la política está separada del arte, o que el arte es algo que en un momento dado tiene que ponerse al servicio de luchas políticas que se juegan en otros terrenos. Estamos atendiendo a la especificidad de las luchas que en cada coyuntura configuran la arena social del arte.

Teniendo en cuenta el planteamiento de Walter Benjamin en su “El autor como productor”, la crítica institucional actúa sobre las condiciones de producción de su época. Lo que implica que los y las artistas, en tanto que produc-

toras, orientan el producto de su labor a la transformación de los medios y modos de producción y recepción. Y esto atañe a la concepción del público, al que se interpela ya no como consumidor sino como potencial colaborador y cómplice en la tarea de transformación democrática.

Benjamin refiere la *transformación funcional* de Bertolt Brecht para explicar que no se trata de abastecer el aparato de producción sino de hacerlo modificándolo en la medida de lo posible “en un sentido socialista”.²⁸¹ El objetivo de Benjamin era la revolución proletaria, el de la crítica institucional es la contribución a la democratización social de, y desde, el arte. La crítica a la institución arte contribuye en esa dirección. Y, en cualquier caso, sus posibilidades de avance o retroceso están directamente afectadas por las tendencias y posiciones dominantes en el conjunto social.

La transformación del aparato

El concepto de institución arte introducido por Peter Bürger resulta especialmente útil para pensar la labor de la crítica institucional. Revisado a la luz de la teoría de la ideología de Louis Althusser y de la propia práctica crítica de Hans Haacke y sus contemporáneos de la crítica institucional, podemos decir que cuando hablamos de institución arte tenemos en cuenta las ideologías dominantes y su materialización en los aparatos de producción, distribución y exhibición. Lo que afecta no solo a las ideas que se promueven sobre el arte, sino también a las relaciones sociales que sostienen y reproducen la institución. De hecho, la separación entre los espacios de producción y exhibición, y por tanto la distribución del arte, va estrechamente ligada al modelo productivo capitalista y al relato de la autonomía como esencia del arte convenientemente adaptado a él.

281. Benjamin, W. “El autor como productor”, en Benjamin, W., *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, op. cit., pp.124-125.

De lo recogido a lo largo de estas páginas, sobre el trabajo reflexivo de estos artistas, se observa un empeño en poner a la vista las brechas que dibujan los desacuerdos entre los discursos de la institución arte y sus prácticas, pero no solo. La crítica institucional viene ejerciendo una labor transformadora que opera erosionando la ideología: la relación imaginaria que la institución y sus agentes mantienen (mantenemos) con sus (nuestras) condiciones de existencia. Y también modificando el aparato productivo, de distribución y exposición. Señalar la relación imaginaria conlleva facilitar el conocimiento de la institución y poner en marcha prácticas, o técnicas, siguiendo la terminología de Benjamin, que apuestan por una transformación en términos democráticos.

Algunas técnicas que contribuyeron a avanzar en esa dirección fueron las propuestas temporales *in situ* de carácter poético-crítico, el uso de la literalidad histórica, social, material e ideológicamente contextualizada o la introducción de información de actualidad en tiempo real. Todas ellas están integradas en los *sistemas sociales en tiempo real* de Hans Haacke y la mayoría son habituales en las prácticas, críticas con la institución, que hemos expuesto.

El paso del objeto autónomo a la intervención reflexiva *in situ*, así como el uso de la literalidad contextualizada, conllevan un cambio sustancial en la experiencia estética que proporcionan, e igualmente en el tipo de interpelación que provocan, respecto de los modos tradicionales de recepción del arte. Ligada ahora a las contingencias vitales-sociales, la vivencia estética, emplaza al público en la materialidad de sus condiciones reales de existencia, le permite incorporar en la recepción del trabajo su propia experiencia cotidiana e imaginar, o inventar, formas emancipatorias de situarse en el mundo. En las propuestas y prácticas de la crítica institucional hay un esfuerzo por hacer que el público pase de ser espectador a ser colaborador cómplice en la transformación democrática.

El trabajo desarrollado *in situ* supone, igualmente, una apuesta por disolver la separación entre el estudio (lugar de

producción) y el museo (lugar de exhibición) y conlleva la oportunidad de prescindir del aparato de distribución o intermediación mercantil. Si las intervenciones *in situ* cobran sentido pleno en un emplazamiento preciso y durante una temporalidad específica, su posible conservación, incluida la documentación del trabajo cuando esta alcanza el estatus de obra artística, acarrea el riesgo de fetichizarlas. Objetualizar las intervenciones, con el fin de hacer un uso mercantil especulativo, simplemente subraya el predominio de las lógicas del arte dentro del sistema capitalista y más aún en su fase avanzada. La persistente objetualización de las prácticas artísticas críticas facilita su conversión en valor de cambio. Una vez convertidas en objetos de lujo, ofrecen, sin duda, la posibilidad de hacer crecer el capital económico, pero también, y precisamente por llevar asociada a arte la etiqueta "crítico", el capital simbólico de quien las adquiere.

Si desde esta perspectiva tenemos en cuenta las intervenciones *in situ* durante un tiempo específico que hemos ido desgranando al hilo del trabajo de Hans Haacke, observaremos que apuntan a la superación de tal separación. El hecho de utilizar el emplazamiento como parte del trabajo permite que el o la productora opere con la materialidad de un contexto real que es específico del ámbito artístico y que al mismo tiempo está socialmente conectado. La duración temporal del trabajo evita el tránsito de las obras y, con él, la pérdida del contexto en el que éstas cobran sentido: su valor de uso.

De darse esta práctica, haciendo que el trabajo se limite al contexto espacial y temporal en el que interviene, se evitaría toda la cadena de distribución tal y como viene existiendo. Desaparecería la movilidad de las obras, que tan bien muestran las fotografías de Louise Lawler, por los espacios de venta como las galerías o las casas de subastas, así como por las grandes corporaciones multinacionales, los hogares burgueses pudientes y más recientemente por las valijas de los especuladores financieros.

La economía del arte en la que Michael Asher sostuvo su trabajo es un referente a tener en cuenta en este sentido. La producción artística de Asher se sustentó en lo que Andrea Fraser denominó pago por servicio. Las intervenciones de Asher dejaban de existir tras su exposición temporal *in situ*. De ellas dejó una detallada constancia documental, que incluía reflexiones sobre el contexto y las condiciones en las que se produjeron, en el libro escrito en colaboración con Benjamin H.D. Buchloh: *Michael Asher. Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*.²⁸² Asher realizó únicamente tres obras permanentes.²⁸³

Cabe recordar de nuevo aquí el “Contrato común” que formuló el artista Octavi Comeron en 2012, con el que apunta, según recoge el propio documento, a pensar una economía del arte basada en los derechos del trabajo y no de la explotación de los derechos de propiedad. La práctica eco-

282. Se trata de una publicación conjunta entre el Departamento de publicaciones del Nova Scotia College of Art and Design y el Museum of Contemporary Art de Los Ángeles que puede comprarse en librerías y que se encuentra digitalizada y disponible en internet; [última fecha de consulta: 15 de abril de 2019]. Disponible en: <http://topiel.info/files/asher.pdf>

283. La primera de ellas de 1978 estaba destinada a coleccionistas particulares de Los Ángeles. Asher desplazó la linde sur del jardín de su residencia once pulgadas en dirección norte. Lo que implicaba la pérdida de esas once pulgadas de terreno, que pasaron a ser propiedad de sus vecinos. La segunda de sus obras permanentes la realizó para la Universidad de California en San Diego interviniendo en el monumento erigido en conmemoración de la base militar que entre 1917 y 1964 ocupó ese mismo espacio. Allí instaló, en un eje de simetría con respecto al monumento, una fuente de fabricación industrial y uso común que proveía de agua fresca y potable. La tercera pieza, de 1993, fue realizada para la exposición internacional Daejeon Expo '93 en Corea del Sur. Consistía en una roca, ubicada al aire libre en el espacio de exposición, en la que hizo que se inscribiera en caracteres coreanos el siguiente texto: TENIENDO EN CUENTA QUE EL CONJUNTO DE ESTRUCTURAS QUE CONSTITUYE ESTE ENTORNO HAN SIDO DISEÑADAS PARA NOSOTROS ESPECTADORES, ESTA SITUACIÓN NOS CAPACITA PARA PREGUNTAR: ¿QUIÉN SE BENEFICIA DE NUESTRA NAVEGACIÓN ENTRE MUESTRAS DE LEGITIMACIÓN CORPORATIVA Y REPRESENTACIONES DEL PODER?

nómica en la que Asher hizo que se sostuviera su trabajo, la utilización del libro como medio de dar a conocer su obra de manera reflexiva y bien documentada, así como el contrato de Comeron, son ejemplos que nos facilitan pensar en un tipo de difusión del arte ampliada.²⁸⁴ E incluso en un tipo de coleccionismo que sea capaz de mantener el valor de uso y de evitar la especulación económica de las propuestas hasta el punto de invitar a su continuación, a su reformulación o reinención en la coyuntura de cada presente.²⁸⁵

En conjunto las técnicas habituales de la crítica institucional, orientadas a provocar la reflexividad y la crítica situada, han contribuido a retraer la figura, tradicionalmente divulgada, del artista como masculinidad solitaria y romántica que en su genialidad creativa provee de obras o visiones singulares a la humanidad. En su lugar, estos artistas han ejercido el rol de productores conscientes de su tiempo histórico, así como del terreno en el que desarrollan su labor. No para reproducir sus lógicas, no para contribuir a la naturalización de lo que se presenta como evidente, sino justamente para poner al descubierto las ideologías dominantes y las prácticas en las que se sostienen. Lo que equivale a dejarlas, al menos temporalmente, inoperativas.

Estos productores, hombres y mujeres, han diversificado y expandido el campo de acción habitual del artista. Louise Lawler es, sin duda, un ejemplo, pero también Michael Asher o Andrea Fraser, han incorporado al trabajo artístico el de comisariado, guía, proveedor de servicios a particulares y empresas, mecenas, etc. Esta situación hoy, en cualquier caso, se ha tornado necesaria para cualquier artista que quiera cubrir sus necesidades económicas y, al mismo tiempo, hacer visibles sus habilidades profesionales.

284. Para una muestra del contrato, en línea, véase: Comeron, O. "Contrato común" (2012), en: *soymenos, op. cit.*, [en línea], [última fecha de consulta: 6 de abril de 2019]. Disponible en: https://soymenos.files.wordpress.com/2015/01/contrato_comun.jpg.soymenos (24/01/2015).

285. Véase: Aldaz, M. "Daniel Buren y lo no-coleccionable", en *Sin Objeto, op. cit.* Doi: http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2017.00.06

Límites de la crítica institucional

Sospechar de las obras de crítica institucional cuando se presentan en el museo, la galería o un espacio cultural reconocido se ha convertido en un lugar común. Se dice que “la crítica institucional ha sido institucionalizada” y al decirlo se da por zanjada la cuestión. Sin embargo, es justamente en las tensiones y contradicciones que afloran en su relación con la institución, así como en el fuera de campo que incorporan (explícitamente y también de manera indirecta) donde se localizan sus puntos fuertes y donde mejor se detecta el funcionamiento y los límites de la institución arte en cada momento, la relación de fuerzas que la constituye y sus estrategias reproductivas, o de resistencia a su transformación, de manera contextualizada. La cuestión, por tanto, es no quedarse en la superficie de la contradicción, sino buscar la especificidad en la que se articula en cada caso.²⁸⁶

Cuando un trabajo de crítica institucional se presenta en el terreno del arte se arriesga, no solo a ser censurado, sino también a ser utilizado para reproducir tanto el *estatus* –que procura la institución a los y las artistas, a las obras, al propio espacio en el que se presenta, a sus patronos y, de manera creciente, también a las empresas asociadas–, como los discursos institucionales establecidos –la construcción del canon y su vinculación al mercado, la universalidad del arte, del espectáculo, etc.–, y las prácticas –jerarquizadas, desiguales, poco democráticas y precarizadas en las que se asienta actualmente.

Lo que ocurre es que los trabajos de la crítica institucional, no siendo ingenuos respecto a los condicionantes institucionales, los toman como materia prima y lugar de inter-

286. Sobre este aspecto véanse: Aldaz, M. “L’1%, c’est moi. Andrea Fraser: la artista como campo de batalla”, *op. cit.*, y, Aldaz, M. “Marcel Broodthaers en el MNCARS o la fallida venganza de la institución”, *Campo de Relámpagos* 06-11-2016, [en línea], [última fecha de consulta: 15 de abril de 2019]. Disponible en: <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/5/11/2016>.

vención. Y lo hacen con el objetivo de incidir en ellos de tal manera que, en la materialidad concreta de cada situación, sean conocidos, cuestionados y transformados²⁸⁷. El riesgo, por tanto, tiene una doble dirección que puede afectar a la configuración de fuerzas de la institución misma. La crítica institucional, de una manera u otra, siempre es un cuerpo extraño para las prácticas y aspectos más conservadores y reaccionarios de la institución. Y necesariamente, en cada situación en la que se presenta, pone a la vista el antagonismo constitutivo del arte y, por tanto, los límites a la transformación. Pero estos límites son justamente los que nos indican el modo de proceder de la institución en su tendencia dominante. Los límites con los que topa la crítica institucional se muestran como los límites de la propia institución. Lo que no evita que, al salir a la luz, indirectamente, en su recepción, logren poner en marcha nuestra imaginación, invitándonos a explorar y transformar esos territorios institucionalmente resistentes a la acción democráticamente transformadora.

La crítica institucional siempre se ha sabido parte de la institución y continuadora de una tradición que entiende el arte como un terreno en disputa. La tensión se juega entre la democratización de la institución y su resistencia a cambios estructurales. El riesgo para la crítica institucional puede ser que, a pesar de sus esfuerzos, la institución más conservadora se legitime diversificando su apariencia sin cambiar la tendencia de sus prácticas.

La institución arte hoy: centro de la economía neoliberal

En los 50 años que Hans Haacke lleva haciendo crítica institucional se ha operado un cambio de paradigma radical con

287. El público, en este sentido, tiene un papel fundamental. La crítica institucional se ha dirigido en buena medida a transformar la noción misma de público, no solo en el cuestionamiento de la recepción contemplativa de la obra alejada de todo condicionante político, social y personal, sino también en el sentido de que el público es uno de los agentes con potencial para transformar la institución.

el paso de la producción industrial capitalista al capitalismo de la especulación financiera. Las posiciones combativas se han desplazado desde las luchas específicas que alumbró el 68 al “no nos representan”, la denuncia de la desposesión y la defensa de la democracia real que floreció con el 15M.

Como ya avanzaba Fredric Jameson en los años 80, la cultura se ha hecho coextensiva con la sociedad del mercado. La mercancía ha colonizado toda la realidad expulsando a la naturaleza. Y la producción estética se ha integrado en la producción de mercancías convirtiendo lo real en cultural, es decir, estetizando la realidad. En la economía actual, la innovación y la experimentación estéticas han pasado a ocupar una posición estructural y cada vez más esencial para el capital. Las ideas habitualmente asociadas al objeto artístico, su singularidad y exclusividad, forman parte de los mensajes asociados a cualquier objeto y, por extensión, a cualquier estilo de vida en venta. El apoyo institucional que se viene dando a través de diferentes formas de mecenazgo al arte más novedoso evidencia la necesidad que la economía tiene de la estética. Y el florecimiento de la arquitectura posmoderna no puede pensarse al margen del patrocinio de las empresas multinacionales, de cuya expansión es contemporáneo.

La visión de la relación entre arte y capitalismo que aportan los trabajos presentados a lo largo de estas páginas proporciona indicios del desarrollo de la lógica capitalista neoliberal y de las posiciones que ha venido ocupando el terreno del arte en esta progresión a lo largo de las últimas décadas.

Haacke alertaba ya en los años 70 de las consecuencias negativas del patrocinio empresarial y del peligro que suponía la entrada de las grandes corporaciones en los museos. Advertía de sus efectos censores para los y las productoras, mistificadores para la formación de la conciencia ciudadana y contrarios al bien común, dadas las prácticas empresariales: su colaboración con regímenes dictatoriales, la venta de productos dañinos para la salud o el medio ambiente, etc.

A comienzos del nuevo siglo, Andrea Fraser apuntaba de mano de Bourdieu²⁸⁸ la inestabilidad estructural que se esconde tras el discurso del placer con el que nos seducen los museos franquicia. Más recientemente,²⁸⁹ denunciaba la destrucción del tejido social que promueven los especuladores financieros, a la postre los principales coleccionistas de arte contemporáneo a día de hoy; e igualmente el hecho de que el objeto de arte como bien de lujo, exclusivo, alcance precios cada vez más elevados en el mercado de la escasez.

Se colecciona según la lógica de la especulación financiera. Y los contenedores de arte lo son hoy en su versión más literal. Miles de obras están almacenadas en zonas francas, tan libres de las miradas del público como de las obligaciones fiscales de sus dueños. La intervención artística adopta la forma de evento para el entretenimiento. Así podría resumirse el modelo del arte en la agenda neoliberal que ha ido ganando terreno social. Un modelo verdaderamente útil, en tanto que lucrativo, para el 0.1% de la población.

Es Hito Steyerl quien nos viene previniendo del papel central que está desempeñando actualmente el arte contemporáneo en la estrategia geopolítica a nivel mundial del capitalismo avanzado. Tanto los museos franquicia como las bienales de arte son espacios que permiten movilidad y crecimiento al capital global. Arte y capitalismo avanzan de la mano y crecen a golpe de destrucción militar, gentrificación y reconstrucción espectacular apta para el consumo turístico. Reafirmando el temprano análisis de Jameson, Steyerl confirma que el arte, en cualquier caso, ya no actúa

288. Bourdieu, P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste.*, trad. Richard Nice, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1984, p. 155. (Citado por Fraser, A., “¿No es un lugar maravilloso?”, en Guash, A.M. y Zulaika, J. (eds.) *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Tres Cantos: Akal, 2007, p. 56).

289. Véase: Fraser, A. “Como en casa en ninguna parte” (2012) y “El 1% soy yo” (2011), [en línea], [última fecha de consulta: 15 de abril de 2019]. Disponible en: https://www.macba.cat/uploads/20160504/Como_en_casa_en_ninguna_parte_fraser_cas.pdf; y https://www.macba.cat/uploads/20160504/Andrea_Fraser_1_100_cas.pdf.

sólo como parte de la expansión de los grandes capitales, sino que participa también en la creación de estilos de vida, es decir, de un deseo productivo neoliberal que se traduce en la ocupación completa, continua y no remunerada que absorbe el tiempo vital.

La materialización de la ideología neoliberal

Si el discurso institucional dominante en los años 60-80 era el de la autonomía del arte, y su reverso práctico la instrumentalización de la vida entera, lo que incluye al arte, hoy en el terreno de juego se reúnen cínicamente el discurso de la emprendeduría ligado al empoderamiento y su reverso en la práctica de la desposesión. El arte se ha desplazado desde la esfera elevada del discurso autónomo al centro mismo de la economía del deseo,²⁹⁰ la especulación y la expropiación. El cubo blanco como construcción material de la ideología de la autonomía del arte se ha visto desplazado, aunque no eliminado, por las construcciones espectaculares de los museos franquicia y por la reconversión de las fábricas en museos y centros de producción. Esta situación ejemplifica la fusión de las esferas de la cultura, la economía y la política. Hoy en los espacios del arte se escenifican ideas, como “crecimiento económico”, que parecerían al borde de la extenuación, con otras, como “colaboración público-privada”, “transparencia”, “apertura a la ciudadanía, participación”, etc., que escenifican abiertamente la pretensión de legitimar a bancos y empresas privadas.

290. Christian Laval y Pierre Dardot han referido el tipo de subjetividades que construye el capitalismo avanzado con el término “neosujeto”. El deseo se produce no solo en relación con el consumo sino también a una idea de libertad que deja al individuo desposeído de toda cobertura social al tiempo que lo hace responsable de sus posibles ‘éxitos’ o ‘fracasos’. Uno de los objetivos neoliberales ha sido construir subjetividades que activamente produzcan y reproduzcan desigualdad y sometimiento bajo la apariencia de la libertad individual y la promesa del éxito social. Laval, C. y Dardot, P. *La nueva razón del mundo*, Barcelona: Gedisa, 2013, p. 331.

Las entidades financieras vienen ocupando de forma manifiesta espacios (autónomos) dentro del museo y del centro de producción cultural. Son, hoy, las gestoras del reparto desigual y de la conciencia social. Construyen imaginarios en torno a sí mismas en los que desplazan y ocupan con el aire desenfadado del final de los grandes relatos el lugar del Estado, cuya función ahora es la de recaudar y vigilar para el capital.

En el País vasco encontramos dos ejemplos de estos “nuevos” espacios: el Guggenheim de Bilbao y la recientemente renovada Tabakalera de Donostia. Del primero, que es un ejemplo paradigmático en el cambio tanto de modelo productivo (del industrial al financiero), como de modelo de financiación de los museos, se ha escrito en abundancia.²⁹¹ De Tabakalera, bastante menos hasta la fecha. Y, sin embargo, podría ser un excelente caso de estudio como ejemplo de la construcción de la ideología del empoderamiento y su reverso práctico de desposesión.²⁹²

Las lógicas del neoliberalismo asocian el empoderamiento ciudadano al impulso económico e incluso a un progreso cínico carente de futuro que va de la mano del ocio, del entretenimiento y también de la formación continua. Las grandes obras de la privatización absorben recursos y presupuestos públicos. Y se mantiene, contra toda lógica y experiencia, el ideario del crecimiento económico del que supuestamente se deriva un progreso social.

291. Véase, por ejemplo: Guash, A.M. y Zulaika, J (eds.), *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, op. cit.

292. Como muestra de la orientación que se ha buscado para Tabakalera desde el gobierno vasco, véase: “El consejero de Cultura y Política Lingüística defiende que ha llegado el momento de «darle un empujón» al proyecto de Tabakalera”, en *El diario vasco*, 27 de agosto de 2017, [en línea], [última fecha de consulta: 15 de abril de 2019]. Disponible en: <http://www.diariovasco.com/culturas/bingen-zupiria-consejero-20170827000326-ntvo.html>.

La precariedad o el neosujeto

Desde que Haacke expusiera públicamente algunas consecuencias del patrocinio corporativo y de su crecimiento en paralelo con la privatización de los derechos sociales, la ideología del capitalismo neoliberal ha impregnado el conjunto social. Y lo ha hecho hasta el punto de retomar el mito del artista creativo para ser actualizado como modelo de subjetivación universal en el mundo de la empleabilidad.

Hoy, la racionalidad neoliberal necesita de un sujeto cuya vida entera esté puesta a producir. Requiere, igualmente, que las múltiples producciones de cada uno de los sujetos le sirvan para sus fines. De este neosujeto, como lo llaman Christian Laval y Pierre Dardot, se espera que sea empresario de sí mismo, que gobierne su vida en base a la competición, el riesgo, la aspiración a sacar el máximo provecho a cada situación y que asuma enteramente los posibles fracasos en la emprendeduría como propios.

Según esta lógica, cada cual debe ser un experto de sí mismo, saber reforzarse y reinventarse, para surfear en los flujos de la competición y mantenerse a flote en ellos. Así, la subjetividad del precariado va cobrando forma en la racionalidad económica que cada sujeto debe aplicar sobre cada aspecto y acto de su vida, convirtiéndola en un producto diversificable que se reajuste continuamente en función de la demanda.²⁹³

Estas condiciones de vida van acompañadas, a su vez, por el relato en positivo de la emprendeduría. Y así, la ideología neoliberal transforma al trabajador/consumidor en mercancía útil, obediente y sana, y en comprador desmemoriado, endeudado y culpable. Y, al tiempo que destruye sus vínculos comunitarios, se vende bajo el atractivo envoltorio de la libertad, la movilidad, el goce de sí a través del desarrollo de las capacidades individuales, los retos, el crecimiento personal y social.

293. Laval, C. y Dardot, P. *La nueva razón del mundo*, op. cit., p. 360.

Algunas perspectivas útiles para entender y actuar en el presente

Desde la perspectiva que apuntaba Hans Haacke en su “Museos gestores de la conciencia”, la amenaza más inminente para el arte crítico fue la llegada del patrocinio de las grandes multinacionales a los museos. Haacke localizaba ya las causas de la precarización en la institución arte en el desmantelamiento de lo público que acompaña la entrada de los capitales privados en el terreno cultural. Y lanzaba el guante para buscar las maneras de acabar con, o al menos aminorar, semejantes determinaciones. En este sentido, su trabajo nos interpela como sujetos capaces de cuestionar las lógicas privatizadoras y de orientar nuestro deseo productivo en la desactivación de la determinación capitalista.

Para Andrea Fraser la institución arte habría sido ya parcialmente absorbida por el capital en su fase neoliberal –así se evidencia tanto en el coleccionismo actual, como en los programas de arte patrocinados por los grandes capitales–. Sin embargo, habría, todavía, sectores no integrados totalmente, aunque sí afectados, que podrían intentar liberarse. Fraser habla de subsectores de la institución del arte²⁹⁴ y trata de acotar el terreno sobre el que todavía cabe algún tipo de intervención resistente. Su propuesta sería separar la parte absorbida de la parte afectada y potenciar la autonomía de esta última, su liberación, de las políticas y los discursos contra el bien común que acompañan a la “crisis”. Para Fraser es urgente romper la brecha entre los discursos críticos y las condiciones en las que éstos se producen en el campo del arte. Por ello nos interpela, como comunidad, para que orientemos nuestro deseo disidente en la cons-

294. Fraser distingue entre las galerías que entienden el arte como objeto de lujo y los museos europeos que, en su opinión, todavía mantendrían una cierta autonomía. Véase la entrevista realizada en Radio Web MACBA (RWM), el 28 de septiembre de 2016, #229 *Andrea Fraser*, [en línea], [última fecha de consulta: 15 de abril de 2019]. Disponible en: <http://rwm.macba.cat/ca/sonia/andrea-fraser/capsula>.

trucción de las relaciones productivas que se ajusten a los discursos críticos. E insiste en la pertinencia de hacer coincidir práctica con teoría, poniendo en el centro del tablero las condiciones en las que esa teoría se produce.

Hito Steyerl presenta un horizonte en el que la institución arte es ya un sector del sistema capitalista. Ha sido totalmente absorbida por el capital y ocupa un lugar central en la producción de deseo neoliberal. Atender a las relaciones productivas del arte en su relación con la producción neoliberal –es decir, a las políticas del arte– es hoy, según Steyerl, una de las vías por las que la crítica institucional tiene que ampliarse. Ya no cabe pensar en esforzarse por garantizar una autonomía real del campo del arte. En tanto que sector central del sistema, el arte ahora es, más que nunca, un espacio de lucha social en relación transversal con otras luchas. Está forzado a situar las luchas por su liberación en relación directa y en el centro de las luchas sociales. Si el arte contemporáneo construye para el capital deseo productivo neoliberal, igualmente puede producir deseo productivo disidente y transversal. La posición de Steyerl apunta a desbordar la subjetividad producida por el capital por medio de una subjetividad productiva disidente transversal.

Repetir la diferencia

Como se ve, la crítica institucional ha introducido cambios que, a su vez, han apuntado y requieren de otros cambios. Si habitualmente sus prácticas han conectado la frontera que artificialmente separa el terreno del arte del resto de ámbitos sociales, ahora, como política del arte, abre su campo de acción. Contrapone a la institución su fuera de campo, también desde otras perspectivas con las que comparte problemáticas. Crea situaciones de encuentro que permiten localizar las ligazones entre el arte y la cultura, las políticas económicas y las ideologías que nos gobiernan. La crítica institucional hoy tiende a hacerse transver-

sal para reapropiarse del contenido estético secuestrado por el capital.

Esta transversalidad, en cualquier caso, no tiene como consecuencia la pérdida (o el olvido) de la atención a la intervención específica en el terreno del arte, sino que por el contrario la hace avanzar, repitiéndola en su diferencia: localizando su singularidad en cada presente para hacerla actuar.

La crítica institucional en el contexto neoliberal deja al descubierto el fuera de campo institucional en todas sus vertientes (del arte, de la política, de la multinacional, del mercado, etc.) atendiendo a su propia especificidad, a su trayectoria y al hecho de que forma parte de la tradición que entiende el arte como un lugar de antagonismo constitutivo. Parte de ese conocimiento para conectarse al resto de problemáticas sociales en una doble dirección que, como movimiento social del arte, apuesta por poner la revolución al servicio de la poesía articulando un deseo productivo antagonista al capital aquí y ahora, cada día y en la materialidad de cada contexto.

Si hoy el capital exige, consume y busca determinar el tiempo de la vida misma, el aire que respiramos, el agua que bebemos o el arte y los modos de vida en los que nos desenvolvemos; si privatiza lo común y produce desigualdad y sujeción extremas, el reto de la crítica institucional expandida es encontrarse con otros movimientos con los que comparte objetivos. Postularse en su especificidad transversal con otras luchas que igualmente buscan expulsar la precariedad como forma de sometimiento extremo, que defienden la redistribución de la riqueza, la horizontalidad en las relaciones y la diversidad social. Que apuestan, en definitiva, por una vida que merezca la pena ser vivida.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberro, A. "The Turn of the Screw: Daniel Buren, Dan Flavin, and the Sixth Guggenheim International Exhibition", en *October 80*, primavera 1997, pp. 57-84.
- Alberro, A. *Museum Highlights. The Writings of Andrea Fraser*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2005.
- Alberro, A. y Stimson, B. (eds.), *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2011.
- Alberro, A. (ed.). *Working Conditions. The Writings of Hans Haacke*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2016.
- Asher, M. *Writings (1973-1983) on Works (1969-1979)*, Los Angeles: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, The Museum of Contemporary Art Los Angeles.
- Barret, M. y Phillips, A. (comp.) *Desestabilizar la Teoría: Debates feministas contemporáneos*, México D.F.: UAM-Paidós. 2002.
- Benjamin, W. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Buenos Aires, México, Colombia: Taurus. 1999.
- Bourdieu, P. y Haacke, H. *Free Exchange*, Cambridge: Polity Press, 1995.
- Buchloh, B. *Formalismo e Historicidad*. Tres Cantos: Akal, 2004.
- Buchloh, B. *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2003.
- Buren, D. *Les Ecrits*, Tomo I: 1965-1976, Bordeaux: Cap Musée d'art contemporain, 1991.
- Bürger, P., *Teoría de la vanguardia* (1974), Buenos Aires: Las Cuarenta, 2009.
- Churner, R. (ed.), *Hans Haacke*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, *October Files*, 18, 2015.
- Crimp, D. *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993.
- Crimp, D. "Prominence Given, Authority Taken. An Inter-

- view with Louise Lawler", en *Grey Room* 04, verano, 2001.
- Deleuze, G. *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorroutu, 2002.
- Deutsche R. (1986). Hans Haacke, Real Estate, and the Museum's", en *Hans Haacke, October Files*, 18, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2015.
- Díaz, S. "Barcelona' 92, barrios olvidados, 25 años después", en *El Salto* nº4. Agosto 2017.
- Foster, H., Krauss, R., Bois, Y.A., Buchloh, B., *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, postmodernidad*, Tres Cantos: Akal, 2006.
- Germer, S. "Haacke, Broodthaers, Beuys", *October* vol. 4, verano 1988
- Grosz, E., *Jacques Lacan: a feminist introduction*, N.Y.: Routledge, 1990.
- Guasch, A.M. y Zulaika, J. (eds.), *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Tres Cantos: Akal. 2007.
- Haacke, H. "Museos gestores de la conciencia", en *Brumaria* nº 3, 2004.
- Jiménez Jorquera, A. (ed.), *Andrea Fraser. De la crítica institucional a la institución de la crítica*, México: Siglo XXI.
- Krauss, R. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid: Alianza Forma, 1996.
- Krauss, R. "A voyage on the North Sea". *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Nueva York: Thames and Hudson, 1999.
- Laval, C. y Dardot, P. *La nueva razón del mundo*, Barcelona: Gedisa, 2013.
- Molesworth, H. y Walsh, T. (eds.), *Louise Lawler*, Cambridge, Mass.: The MIT Press. *October Files* 14, 2013.
- Peltomäki, K. *Situation Aesthetics*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2010.
- Pelzer, B. "Recourse to the Letter". *October* vol. 42, otoño de 1987, pp. 174-176.
- Reise, B. "Gurgles around the Guggenheim", en *Studio Inter-*

- national*, vol. 181 (junio de 1971).
- Rodríguez, J.C. (ed.), "Brecht y el poder de la literatura", en *Brecht siglo XX*, Granada: Comares, 1998.
- Schoenholz, H. (ed.), *The Museum as Muse: Artist Reflect*, Nueva York: Department of Publications The Museum of Modern Art, 1999.
- Schultz, D. *Marcel Broodthaers Strategy and Dialogue*, Berna: Peter Lang, 2007.
- Tomkins, C. *Merchants and Masterpieces. The story of The Metropolitan Museum of Art*, N. Y.: Henry Holt & Company, 1989.
- Steyerl, H. *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Sulz, S. (ed.), Tovar, J.E. (trad.), *Marcel Broodthaers*, México: Alias, 2016.
- VV.AA. "Obra Social". *Hans Haacke*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995.
- VV.AA. *October: The First Decade 1976-1986*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000.
- VV. AA. *Hans Haacke*, Londres, Nueva York: Phaidon, 2004.
- VV.AA. *Hans Haacke. For Real. Works 1959-2006*, Düsseldorf: Richter Verlag, 2007.
- VV.AA. *Producción cultural y prácticas instituyentes*, Madrid: Traficantes de sueños, 2008.
- Wallis, B., (ed.), *Hans Haacke: Unfinished Business*, New York, Cambridge, Mass.: The New Museum of Contemporary Art, The MIT Press, 1986.

En línea:

- Ad Hoc Committee of Women Artists, [en línea], [última fecha de consulta: 6 de abril de 2019]. Disponible en: <https://www.revolvy.com/page/Ad-Hoc-Committee-of-Women-Artists>.
- Aldaz, M. "L'1%, c'est moi. Andrea Fraser: la artista como campo de batalla", *Campo de Relámpagos* 26-06-2016,

- [en línea], [última fecha de consulta: 15 de abril de 2019]. Disponible en: <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/25/6/2016>.
- Aldaz, M. “Marcel Broodthaers en el MNCARS o la fallida venganza de la institución”, *Campo de Relámpagos* 06-11-2016, [en línea], [última fecha de consulta: 15 de abril de 2019]. Disponible en: <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/5/11/2016>.
- Aldaz, M. (2017), “Daniel Buren y lo no-coleccionable”, en *Sin Objeto*, 00, 101-109. Doi: http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2017.00.06
- Borja Villel, M., *Hans Haacke. “Obra Social”*, [en línea], [última fecha de consulta: 14 de abr. de 19]. Disponible en: <https://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?rubrique207>.
- Comeron, O. “Contrato común” (2012), en: *soymenos* [en línea], [última fecha de consulta: 6 de abril de 2019]. Disponible en: https://soymenos.files.wordpress.com/2015/01/contrato_comun.jpg.
- Delgado, M. “Arte público y desolación urbana”. II Jornadas de arte público en el Centro Cultural Montehermoso, Gasteiz, 2007, pp.123-140, [en línea], [última fecha de consulta: 14 de abril de 2019]. Disponible en: https://www.academia.edu/35833607/Arte_p%C3%BAblico_y_desolaci%C3%B3n_urbana
- DER BEVÖLKERUNG, [en línea], [última fecha de consulta: 14 de abril de 2019]. Disponible en: www.derbevoelkerung.de.
- Ghani, M. “Notes from a Boycott”, en *Manifesta Journal #18*, [en línea], [última fecha de consulta: 13 de abril de 2019]. Disponible en: <http://www.manifestajournal.org/issues/situation-never-leaves-our-waking-thoughts-long/notes-boycott#>.
- Guida, C. “Sin miedo a participar. Seis preguntas a Núria Güell sobre la obra La Feria de las Flores”, en *Roots & Routes. Research on Visual Cultures*, nº 28, agosto 2018, [en

- línea], [última fecha de consulta: 14 de abril de 2019]. Disponible en: <http://www.roots-routes.org/?p=19903>.
- Hadba Groom, V. "Hans Haacke Artist Overview and Analysis", en *TheArtStory.org* [en línea], [última fecha de consulta: 6 de abril de 2019]. Disponible en: <https://www.theartstory.org/artist-haacke-hans.htm>
- Human Rights Watch, "The Island of Haapiness Revisited", [en línea], [última fecha de consulta: 13 de abril de 2019]. Disponible en: https://www.hrw.org/sites/default/files/reports/uae0312webwcover_0.pdf
- Oelze, S. y Bolívar, L. "El Pabellón alemán en la Bial de Venecia: una sala controvertida", en *DW*, 31-05-2011, [en línea], [última fecha de consulta: 15 de abril de 2019]. Disponible en: <http://www.dw.com/es/el-pabellón-alemán-en-la-bial-de-venecia-una-sala-controvertida/a-15121939>.
- Sainz Pezonaga, A. "Cine e ideología de género. De Lauretis con y contra Althusser", en *Demarcaciones* nº 5, mayo 2017, [en línea], [última fecha de consulta: 14 de abril de 2019]. Disponible en: <http://revistademarcaciones.cl/numero-5/>
- Sainz Pezonaga, A. "Kosuth y Haacke. El conflicto estético en la neovanguardia conceptual", [en línea], [última fecha de consulta: 6 de abril de 2019]. Disponible en: https://www.academia.edu/9311562/Kosuth_y_Haacke._El_conflicto_est%C3%A9tico_en_la_neovanguardia_conceptual.
- Siegelaub, S. *Artist Reserved Rights Transfer and Sale Agreement*, [en línea], [última fecha de consulta: 6 de abril de 2019]. Disponible en: <http://www.primaryinformation.org/the-artists-reserved-rights-transfer-and-sale-agreement-1971/>.
- Szymczyk, A. "The Indelible Presence of the Gurlitt Estate: Adam Szymczyk in conversation with Alexander Albero, Maria Eichhorn, and Hans Haacke", [en línea], [última fecha de consulta: 12 de enero de 2015]. Disponible

en: http://www.documenta14.de/en/south/59_the_in-delible_presence_of_the_gurlitt_estate_adam_szymczyk_in_conversation_with_alexander_alberro_maria_eichhorn_and_hans_haacke].

Trilnick, C. "Hans Haacke", en *Proyecto IDIS*, Universidad de Buenos Aires, 15 de julio 1965, [en línea], [última fecha de consulta: 6 de abril de 2019]. Disponible en: <http://proyectoidis.org/hans-haacke/>.

Wroe, N. Interview "Horseplay: What Hans Haacke's fourth plinth tells us about art and the City", [en línea], [última fecha de consulta: 14 de abril de 2019]. Disponible en: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/feb/27/hans-haacke-horseplay-city>.

"Fourth plinth: politically provocative Gift Horse is unveiled in London", en *The Guardian*, 5 de marzo de 2015, [en línea], [última fecha de consulta: 14 de abril de 2019]. Disponible en:

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/mar/05/fourth-plinth-provocative-artwork-gift-horse-hans-haacke-unveiled-in-london>.

VV.AA. *Do you remember institutional critique?*, enero 2006, en: *eipcp, transversal*, [en línea], [última fecha de consulta: 6 de abril de 2019]. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0106>



ÍNDICE

Pág.

Presentación	
1.- Hacia la crítica institucional	
Años 50.....	
Años 60.....	
Años 70 en adelante.....	
¿De qué hablamos cuando hablamos de crítica institucional?	
2.- La práctica artística como política del arte	
Hans Haacke.....	
Sistemas físicos y biológicos en tiempo real.....	
Sistemas sociales en tiempo real.....	
Apropiaciones críticas: cajas de aislamiento, violines, vaqueros y cigarrillos.....	
Daniel Buren.....	
Del emblema nacional a la interpelación de marca. . .	
Marcel Broodthaers.....	
Narciso, el origen del mundo, y los museos.....	
Michael Asher.....	
La materialidad de la convención.....	
Intercambios materiales: intercambios simbólicos. . .	
Louise Lawler.....	
El fuera de campo de la representación. El deslizamiento de los roles.....	
Andrea Fraser.....	
La distinción.....	
3.- El museo	
Hans Haacke.....	
El museo como <i>site</i> para el desarrollo del capitalismo neoliberal.....	
Las ordenaciones del museo.....	
Daniel Buren.....	
El museo como marco.....	
Febrero de 1971. Guggenheim N.Y.....	
Marcel Broodthaers.....	
El museo como ficción.....	
Michael Asher.....	

El MoMA o la construcción del canon del arte moderno	PÁG.
Andrea Fraser.	
El museo como entidad privada sin ánimo de lucro.	
Museos y agentes.	
El museo acerca el público a la empresa.	
Hito Steyerl.	
El museo actual como motor de la economía neoliberal	
Gulf Labor.	
Museos y explotación laboral sin fronteras en el siglo XXI	

4.- El público

El público y la experiencia estética en los espacios del (A) arte	
Hans Haacke.	
Las encuestas o el estudio del público del arte.	
Michael Asher.	
<i>74th American Exhibition</i>	
Andrea Fraser.	
Una visita por el museo.	
Bilbao y el Guggenheim.	
La reproducción del orden patriarcal en el museo.	
Louise Lawler. La burla a la masculinidad museística.	
Núria Güell. Museos y turismo sexual.	
El papel del público. Límites y potencialidades.	
El público como cómplice de la transformación democrática	

5.- El arte de los negocios

Los discursos.	
Las dulces recompensas del mecenas.	
Publicidad, torios, coleccionismo y patronos.	
Ahora la libertad se va a financiar con calderilla.	
“Sociedad civil” o la continuación avanzada del expolio.	
“Obra Social”.	

6.- El espacio público

Hans Haacke.	
Arte, gentrificación y expulsión económica del espacio público.	
Los espacios de la representación política.	
El símbolo del expolio público.	
Michael Asher.	

La escultura moderna en el espacio público.	
Andrea Fraser.	
El museo como monumento conmemorativo.	

7.- La memoria histórica

Colonia 1974.	
Graz 1988.	
Venecia 1993.	

8.- Más allá de la crítica institucional

Genealogías, problemáticas y perspectivas.	
Autonomía o superación del arte.	
Crítica institucional y arte político.	
La transformación del aparato.	
Límites de la crítica institucional.	
La institución arte hoy: centro de la economía neoliberal.	
La materialización de la ideología neoliberal.	
La precariedad o el neosujeto.	
Algunas perspectivas útiles para entender y actuar en el presente.	
Repetir la diferencia.	

Bibliografía

Índice

La edición de *Hans Haacke y la crítica a la institución arte*,
de MAITE ALDÁZ, se terminó de imprimir en
Gráficas de Diego, con tipografía Palatino
Linotype, en Madrid, junio de 2019