

Abajo los muros del museo. El arte como práctica social intramuros¹

«Son precisamente estos objetos materiales, las paredes del museo, los que aseguran el idealismo de lo imaginario del museo, es decir, del espacio discursivo en el que se concibe hoy el arte. Al confinar la producción cultural a las paredes, el museo es capaz de controlar la demanda que el arte hace de autonomía, de evitar que una producción cultural establezca relaciones con la vida».

Esta cita de Douglas Crimp indica cuál es el aspecto central de su modélica trayectoria durante la pasada década: la crítica del museo como figura paradigmática en la estética de la modernidad. El proyecto teórico de Crimp, recordémoslo ahora de forma breve, arranca como una perfecta arqueología foucaultiana del museo. Asumiendo la crisis del sujeto creador como ficción necesaria en el conocimiento estético de la modernidad, Crimp dirige su atención al marco institucional en tanto sustituto del autor como objeto de análisis en el conocimiento postmoderno. La «institución» se entiende aquí no como una figura física, sino como un sistema discursivo; el «museo», de esta forma, se entiende también en tanto que espacio discursivo, siendo el lugar donde el arte se recluye para aparecer como autónomo, alienado, autorreferencial en su historia y en su dinámica interna, a partir del enfoque idealista de la modernidad estética.² Tal enfoque idealista, al poner su énfasis sobre las figuras del «sujeto creador» y de la «obra de arte», considera al museo como el lugar neutral, universal y ahistórico, incontaminado, donde estas obras de arte se encuentran (se reciben) en un estado de pureza. Y de esta forma, siguiendo ahora a Craig Owens, el postmodernismo desplazaría la atención desde la obra y su creador al «marco», siendo tal «marco» un sistema de prácticas institucionales que define, circunscribe y contiene tanto la producción como la recepción del arte.³ Es decir: que al desplazar el centro de nuestro enfoque hacia la *localización* en la cual se encuentra la obra, y al insistir en la naturaleza *social* de la recepción del arte, su autonomía es en realidad el efecto discursivo de unas condiciones de recepción de la obra articuladas en un espacio institucional concreto.

De *arqueología foucaultiana*, el proyecto teórico de Crimp evoluciona a lo largo de la década para constituir una *historia materialista* del museo. Y es imprescindible remarcar el hecho de que esta progresión se justifica de forma consciente por motivos históricamente determinados, y no por algún tipo de lógica evolutiva o causal intrínseca al proyecto crítico:

¹ Publicado en el catálogo de Ana Navarrete *Salvar el patrimonio*, con motivo de la exposición de la artista en el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros del Mediterráneo de Valencia (La Llotgeta) en mayo de 1996. El texto recibió el Premio Espais a la Crítica de Arte 1997 y fue reimpresso en la revista *mientras tanto*, núm. 72, primavera de 1998.

² Douglas Crimp, «Photographs at the End of Modernism», en *On the Museum's Ruins*, Massachusetts, MIT Press, 1993, pp. 15-16. [Véanse del autor, en castellano, otros ensayos del mismo periodo recogidos bajo el epígrafe «Imágenes posmodernas», en *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad*, Madrid, Akal. Arte Contemporáneo, 2005.]

³ Craig Owens, «From Work to Frame, or, Is There Life After "The Death of the Author"?, en *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 126.

«Hacia mediados de [la década de 1980], el postmodernismo había llegado a ser visto menos como una crítica de la modernidad que como un repudio del propio proyecto crítico de la modernidad, una percepción que legitimaba un pluralismo del "todo vale". El término postmodernismo describía una situación en la que tanto el presente como el pasado podían ser despojados de cualquier tipo de conflictos y de determinaciones históricas. Las instituciones de arte abrazaron ampliamente esta posición, utilizándola para reestablecer al arte —incluso al llamado arte postmoderno— como autónomo, universal, intemporal.

Mi respuesta fue examinar a las instituciones mismas, sus representaciones de la historia y los modos en que su propia historia era representada. [...] [L]a historia del museo era escrita en gran medida como la del arte, como una evolución continua desde tiempos ancestrales. Localizando los orígenes del museo en un impulso universal de coleccionar y preservar la herencia estética de la Humanidad, no era un impedimento para tal Historia el hecho conocido de que la estética es en sí una invención moderna y que las colecciones diferían de forma amplia tanto en sus objetos y sistemas clasificatorios en coyunturas históricas diferentes, hasta el presente, inclusive. [...] Lo que se pone en cuestión es el arte contemporáneo de la exposición: la construcción de nuevos museos y la expansión y reorganización de los existentes para crear una representación de la historia del arte exenta de conflictos, y de la misma forma, el silenciamiento de las prácticas artísticas adversarias en la actualidad».⁴

La Historia del Museo como la Historia del Arte: una historia lineal, unitaria, homogénea y causal, sin sobresaltos, exenta de conflictos y coherente en el desarrollo de su lógica interna: «Salvo en lo que se refiere a su concepción política, que revoluciona la identidad tradicional del museo al convertirlo en un bien público, casi todas las restantes características de esta institución, tal y como hoy existe, reproducen las del antiguo modelo helenístico y, en particular, el alejandrino, creado junto a la célebre Biblioteca tres siglos antes de Cristo».⁵ Las que ahora cito son palabras del mismo crítico beligerante de quien pudieron leerse unos comentarios en prensa —que por citar de memoria pido disculpas— destinados a ironizar respecto de la presencia pública de quienes venía a tildar de «artistas políticos» con evidente recelo: hablan mucho de política en sus obras, pero nunca se les ve blandiendo pancartas en las universidades. Como si operar dentro del espacio institucional del arte no fuera ya en sí una actividad *social*.

El proyecto teórico de Crimp es una aportación imprescindible a una práctica materialista de la cultura: su importancia radica en el hecho de que desplaza un modelo idealista de interpretación del arte que si alude al contexto social lo hace para mostrarlo como el telón de fondo de una esfera cultural escindida y autónoma en su estatuto de universalidad y ahistoricidad. Pero este desplazamiento no se ejerce con el fin de instaurar un discurso que se refiere a «lo social» desde la atalaya privilegiada de «lo artístico», o que se adscribe a una perspectiva sociológica que

⁴ Douglas Crimp, «Photographs at the End of Modernism», *op. cit.*, pp. 18-19.

⁵ Francisco Calvo Serraller, *Breve historia del Museo del Prado*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 11.

interpreta los artefactos culturales de forma mecánica como efecto y reflejo transparente de las condiciones históricas en las cuales éstos se insertan. Subraya, por el contrario, la absoluta historicidad del enfoque idealista para, por un lado, reconocer la historicidad propia en tanto que discurso consciente de su condición espacial, temporal y culturalmente determinada; y, por otro, para identificar que las relaciones sociales dominantes están de hecho *inscritas* en los modos de producción, distribución y recepción del arte.

Esta proposición:

«Con el museo alejandrino, en fin, nació el arte, que luego nosotros nos hemos dedicado a cultivar con frenético entusiasmo, el que se pone en las cosas que no tienen fondo». [...] «[N]o hace falta entrar a calibrar lo que pudiera haber de veraz en [la] maliciosa interpretación [de los motivos que llevaron a la fundación del Museo del Prado], porque, frente a ella, no sólo se impone la rotundidad fáctica de la generosa iniciativa, sino la más elocuente de haber costeado Fernando VII de su propio bolsillo los muchos gastos de la remodelación del edificio y, sobre todo, los de su ulterior mantenimiento»;⁷

y esta otra:

«El museo, pues, como operación ideológico-social de manipulación, oculta tras las ideas —heredadas de la filosofía de las luces— de la difusión de la cultura y/o de la ciencia. Manipulación presentada como mera expresión de las necesidades sociales: el Museo tradicional aparece, así, como una textualización de los valores del "despotismo ilustrado", valores que, aunque aparentemente hayan sido relegados a un segundo plano, siguen siendo constitutivos del proyecto de democracia formal burguesa»;⁸

contrastan de forma muy evidente, ya en primer término, a nivel formal. Una de ellas, a través de juicios de valor puramente subjetivos y, llegado el caso, de un lenguaje de corte trascendental, articula un contenido pretendidamente neutral e imparcial, diríamos que en términos pretendidamente *apolíticos*, con respecto a la bondad y pureza en abstracto de la cultura y sus instituciones. La otra, a partir de un análisis preciso de las condiciones espaciales y temporales, históricas, en las cuales un fenómeno social determinado se inscribe, reconoce la naturaleza social de las instituciones culturales y cómo éstas pueden ser leídas en términos explícita y conscientemente *políticos*, con el fin de extraer conclusiones que operan de hecho sobre las realidades institucionales del presente. Estas proposiciones corresponden a interpretaciones de la Historia —y del presente, en tanto que la Historia es un constructo articulado desde intereses particulares de aquí y ahora— en relación de antagonismo. Una no puede ser reducida a la otra, ni sus diferencias simplificadas con el fin de hacerlas convivir; esto es, si no queremos aceptar

⁶ Francisco Calvo Serraller, «El museo alejandrino», en *Revista de Occidente*, núm. 177, 1996, p. 20.

⁷ Francisco Calvo Serraller, *Breve historia del Museo del Prado*, op. cit., p. 13.

⁸ Santos Zunzunegui, *Metamorfosis de la mirada. El museo como espacio del sentido*, Sevilla, Alfar, 1990, p. 43.

enclaustrarnos en una posición de pretendida autonomía que sería, en realidad, un autismo frente a los mecanismos institucionales que, al tiempo que imponen la Historia, naturalizan el control político y la dominación ideológica en el presente, *también* a través del arte y la cultura.

•

Un momento crucial en el desarrollo de las prácticas culturales materialistas, por lo que se refiere al asalto al espacio expositivo —y al museo como paradigma— en tanto que depositario de las condiciones para la autonomía del arte, tiene lugar hacia finales de [la década de 1960], en el periodo que Benjamin H.D. Buchloh describió como el de un tránsito desde la estética de la administración hacia la crítica institucional.⁹ En esos años, el arte minimal había comenzado a cuestionar claramente el proyecto idealista de la escultura y su pretensión de un estatuto de autonomía, de no pertenecer a coordenadas espaciales o temporales concretas, su negativa a dialogar con el espacio expositivo; un cuestionamiento que se articulaba a través de unos modos de interpelación al espectador cuyo fin era comprometer a éste en la observación de un sistema de relaciones formales propio e intrínseco a cada obra. El museo era el garante de esas condiciones de neutralidad, intemporalidad, ahistoricidad de la obra de arte y de la experiencia de recepción de la misma por parte de un sujeto observador también neutral, intemporal y ahistórico. La condición de existencia de la escultura minimalista, por el contrario, quedaba supeditada a un juego fenomenológico articulado mediante un sistema de relaciones entre el sujeto, la obra de arte y el espacio que contiene a ambos.¹⁰ Es decir: la obra literalmente *pertenecía* a su lugar propio y determinado, puesto que incluso en el caso de que el *objeto* pudiera ser desplazado de localización, el sistema de relaciones descrito cambiaría necesariamente con el cambio de las condiciones físicas entre cada uno de los diferentes espacios —como sucede en el caso de ejemplos bien conocidos: Dan Flavin, Carl Andre, Donald Judd—. Queda cuestionado radicalmente en diversos frentes, por lo tanto, el sistema de jerarquías de la modernidad en lo que se refiere a sus modos de producción, de diseminación y de recepción de la obra de arte: el hecho de que ésta sea construida a partir de materiales y procedimientos de fabricación industriales, adoptando en general estructuras repetitivas sencillas, niega que la obra pueda ser el resultado exclusivo de la expresión individual de la subjetividad del artista —quien mantendría así su papel privilegiado como único generador posible del sistema de relaciones formales intrínseco a la obra de arte—; la participación del

⁹ Véase Benjamin H.D. Buchloh, «De la estética de la administración a la crítica institucional», en el catálogo *L'art conceptuel, une perspective*, Musée d'Art Moderne de la Ville de París; versión castellana en la separata editada con motivo de la itinerancia de la exposición a la Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1989. [Reimpreso, en una versión diferente, en Benjamin H.D. Buchloh, *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal. Arte Contemporáneo, 2004.]

¹⁰ Douglas Crimp, «Serra's Public Sculpture: Redefining Site Specificity», en el catálogo *Richard Serra: Sculpture*, Nueva York, Museum of Modern Art, 1986 p. 154. [Versión castellana: «La redefinición de la especificidad espacial», en *Posiciones críticas, op. cit.*]

espectador en el juego de relaciones fenomenológicas arriba descrito le convierte en verdadero sujeto de la experiencia estética; la manera en que la experiencia de recepción de la obra de arte depende del lugar en que ésta se exhibe —en términos de *especificidad* ligada a un espacio— desmantela tanto el estatuto de autonomía y ubicuidad de la obra como el carácter de neutralidad del espacio expositivo. Donald Judd: «Lo peor de la pintura es que se trata de una superficie plana rectangular aplastada contra la pared»; en cambio, «las tres dimensiones [de la escultura] son espacio real, [y] el espacio real es intrínsecamente más poderoso y específico que la pintura en una superficie plana»¹¹; y también: «La instalación de mi obra y la de otros es contemporánea a su creación. La obra no carece de elementos espaciales, sociales, temporales, como ocurre en la mayor parte de los museos. El espacio que rodea a mi obra es crucial: se ha invertido tanta reflexión en la instalación como en la pieza en sí. Mi trabajo y el de otros se exhibe con frecuencia de forma inadecuada y siempre por periodos cortos. En algún lugar debe existir un espacio donde la instalación sea adecuada y permanente. Esto quiere decir, obviamente, que los museos son inadecuados para esta tarea».¹²

Sin embargo, como acertadamente señala y resume de nuevo Douglas Crimp, la práctica de la escultura minimalista, en su crítica al idealismo de la «ubicuidad» de la escultura mediante la redefinición del dominio de la percepción de la obra, acabó por extender este idealismo al espacio que la alberga. El lugar de la obra minimalista se limitaba a ser entendido como específico tan sólo en un sentido formal: fue así abstraído, estetizado. De esta forma, Carl Andre pudo llegar a declarar: «No me encuentro obsesionado con la singularidad de los lugares. Yo no creo que los espacios sean tan singulares. Creo que hay unos tipos generales de espacios para los cuales trabajas. [...] Los espacios del interior de una galería, los espacios interiores de una vivienda privada, los espacios interiores de un museo, los amplios espacios públicos interiores y espacios exteriores de varios tipos también».¹³

Como antes introducíamos, el hecho de que la crítica del idealismo artístico ejercida por el minimalismo fuera un proyecto incompleto desde una perspectiva materialista fue algo claramente enfocado pocos años después desde diversos ángulos por un conjunto diverso de artistas a uno y otro lado del Atlántico. Las aportaciones de Daniel Buren, Michael Asher, Lawrence Weiner, Dan Graham, Hans Haacke, Marcel Broodthaers y muchos otros al desarrollo de una teoría y práctica materialistas en el arte, sin duda alguna, no fue en ningún momento fruto de un programa cerrado, sistemático u homogéneo, más aún si tomamos en consideración las limitaciones surgidas a su desarrollo y proyección histórica, puesto que en muchas ocasiones

¹¹ Donald Judd, «Specific Objects» (1965), en *Complete Writings*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1987, pp. 116 y 121.

¹² Donald Judd, «In Defense of My Work» (1977), en *ibidem*, p. 9.

¹³ Douglas Crimp, «Serra's Public Sculpture: Redefining Site Specificity», *op. cit.*, pp. 154-155.

contó, como era de esperar, con la clara oposición desde el *establishment* de las instituciones culturales; sufriendo tergiversaciones y mistificaciones en su recepción crítica; dándose en muchas ocasiones por clausuradas, describiéndolas como circunscritas a un periodo histórico determinado, insertándolas como un eslabón en la cadena de una historia idealista del arte homogénea y exenta de conflictos que lima las asperezas de todo proyecto crítico adversario. De ahí que, dos décadas después de su inicio, en [la década de 1980], Douglas Crimp y Craig Owens se sientan obligados a afirmar la necesidad de recuperar y escribir esa historia, tanto como de subrayar la existencia en el presente de prácticas marginalizadas que se reconocen en aquéllas.

Las prácticas materialistas que arrancaron a finales de [la década de 1960] se aplicaron en el «análisis de aquellas instituciones sociales de las que primero surgieron las leyes positivistas y la lógica de la administración —las instituciones que determinan las condiciones del consumo cultural y en las cuales se transforma la producción artística en instrumento de control ideológico y legitimación cultural».¹⁴ Rechazaron que la solución a las evidentes constricciones ejercidas por el espacio institucional de la estética de la modernidad pudiera ser simple y llanamente *saltar las paredes del museo*, cerrando el conflicto en falso (Daniel Buren: «El arte de cualquier tipo es exclusivamente político. Lo que se necesita es analizar los límites formales y culturales —y no los unos o los otros— dentro de los cuales el arte existe y lucha. Estos límites son muchos y de diferentes intensidades. Aunque la ideología dominante y sus artistas asociados intentan por todos los medios camuflarlos, y aunque todavía es demasiado temprano —no existen aún las condiciones— para eliminarlos, ha llegado el momento de desvelarlos»¹⁵). Ampliaron, por el contrario, el concepto de *arte para un lugar específico* (*site-specificity*) evitando la estetización de los espacios de exhibición, concibiéndolos más bien como continentes de significados simbólicos, culturales y políticos; como instituciones, no sólo en tanto que espacios físicos, sino también discursivos y moldeados por condicionantes políticos y económicos, históricamente determinados. Muchos de estos artistas se dedicaron en consecuencia a reflexionar, desde dentro, intramuros, sobre los espacios del arte —con el museo a modo de paradigma— en tanto que instituciones mediadoras entre la obra de arte y el público que determinan necesariamente las posibilidades que la obra tiene de significar, así como las condiciones bajo las cuales puede tener lugar la experiencia del espectador como sujeto individual y colectivo.¹⁶

¹⁴ Benjamin H.D. Buchloh, «De la estética de la administración a la crítica institucional», *op. cit.*, 1989, p. 24.

¹⁵ Véanse los importantes escritos de Daniel Buren en ese periodo (como «Fonction du Musée» o «Limites Critiques») copiados en *Les Écrits (1965-1990). Tome I (1965-1976)*, Burdeos, capc Musée d'art contemporain, 1991.

¹⁶ Véase Douglas Crimp, «Serra's Public Sculpture: Redefining Site Specificity», *op. cit.*, pp. 155-156; Rosalyn Deutsche, «Property Values: Hans Haacke's Works Considered as Fine Art», en el catálogo *Hans Haacke: Unfinished Business*, Nueva York, The New Museum of Contemporary Art, 1986, p. 22; Craig Owens, «From Work to Frame, or, Is There Life After "The Death of the Author"?,» *op. cit.*, pp. 122-123.

•

En 1971, Thomas Messer, director del Solomon Guggenheim Museum de Nueva York, decidió suspender la exposición monográfica de Hans Haacke que bajo el título *Systems (Sistemas)* había de ser inaugurada pocas semanas más tarde. Esta cancelación fue el resultado de un periodo de enfrentamiento entre el artista y el director del museo, y tuvo como colofón un amplio debate público en el ámbito del arte neoyorkino. Messer, justificando los motivos de su decisión, afirmó lo siguiente: «Ya he explicado que, siguiendo las directrices del consejo asesor, este museo no habrá de comprometerse en actividades extra-artísticas ni patrocinar causas sociales o políticas, sino al contrario, aceptará las limitaciones inherentes a la naturaleza de un museo de arte».¹⁷

¿Cuál era, en fin, ese virus peligroso que la exposición de Haacke buscaba inocular en el espacio sacrosanto del museo, y que obligó a Thomas Messer a administrar la vacuna censora? Todo apunta, como es bien conocido, al hecho de que una obra concebida con carácter específico para la ocasión, cuyo título sería *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System as of May 1, 1971 (Shapolsky y compañía, empresas inmobiliarias de Manhattan, un sistema social en tiempo real, a 1 de mayo de 1971)*, fue el verdadero detonante del conflicto. En la obra, según reza un panel informativo incorporado a la instalación, se alude a empresas de gestión inmobiliaria que contaban en aquel momento con algún miembro de la familia Shapolsky en su equipo directivo o a aquellas que habían comprado, vendido o negociado hipotecas con el clan Shapolsky desde veinte años atrás. Las propiedades de la empresa Shapolsky et al. se localizaban mayoritariamente en el Lower East Side y en Harlem, donde en 1971 representaban la mayor concentración de propiedad inmobiliaria bajo el control de un solo grupo. Toda la información había sido obtenida a partir de la consulta a registros públicos de la Oficina del Área Metropolitana de Nueva York.¹⁸

Es un hecho, por tanto, que la obra de Haacke aludía, desde el interior del museo, al espacio urbano circundante. Y lo hacía entendiendo tal espacio no ya como un ámbito sobre el que posar la mirada artística con fines estéticos desinteresados, sino más bien enfocando el hecho de que el aspecto formal de la ciudad se ve continuamente transformado, moldeado, a través de procesos sociales y económicos concretos. La instalación estaba compuesta por los siguientes elementos: 2 mapas correspondientes al Lower East Side y Harlem; 142 fotografías de fachadas de edificios y solares vacíos, acompañados de sendas hojas mecanografiadas con datos

¹⁷ Citado en Hans Haacke, «Museums, Managers of Consciousness», en *Hans Haacke: Unfinished Business*, op. cit., 1995, p. 293. [Versión castellana: «Museos, gestores de la conciencia», en *Brumaria*, núm. 3, 2004; online: <http://www.brumaria.net/erzio/publicacion/3/31.html>.]

¹⁸ Descripción detallada de la obra en los catálogos *Hans Haacke: Unfinished Business*, op. cit. pp. 92-97; y *Hans Haacke: «Obra Social»*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1995, pp. 70-75.

exhaustivos sobre los trasvases de propiedad relativos al edificio correspondiente; y finalmente, 6 gráficos que mostraban transacciones del grupo inmobiliario Shapolsky et al. Lo que hacía sin duda extraña a esta obra con respecto al templo sagrado del arte era, ya en primer término, el hecho de que la subjetividad expresiva que al artista se le supone (¿o deberíamos decir que se le exige?) no ha sido ejercida en absoluto. La brutal y abrumadora objetividad y extensión de la información que contiene no ha sufrido ningún tipo de proceso selectivo. Es más: de hecho, la obra consiste en mostrar *toda* la información disponible a la que se ha tenido acceso; y la necesidad de *mostrar* la información con toda claridad es, finalmente, lo que condiciona el aspecto formal que la obra adopta. La combinación y amplitud de los datos visuales y escritos, y la manera en que éstos ocupan en extenso el espacio expositivo, niegan el carácter puramente visual y unitario de la obra de arte. El espectador no se encuentra enfrentado a un objeto hierático y autocontenido, en tanto en cuanto su posición ha de ser necesariamente activa como *lector* de un *texto artístico* cuyo contenido, por otro lado, le remite al *exterior* del espacio expositivo. Este último aspecto es aún más relevante si cabe teniendo en cuenta que, de hecho, esta negativa a articular un discurso autorreferencial sobre el arte se despliega, en toda su literalidad, *sobre las propias paredes del museo*, límite y garante del espacio autónomo.

El dispositivo que configuraba la instalación *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, a Real-Time Social System as of May 1, 1971*, por otro lado, se articulaba específicamente desde el seno de la práctica estética, puesto que dialogaba de forma crítica con los códigos establecidos por los sistemas de representación estéticos dominantes. En primer lugar, Haacke se negaba a sí mismo el privilegio que como artista se disfruta de ejercer algún tipo de abstracción o de metaforización sobre el referente. Era, de hecho, esa absoluta *especificidad* del referente mostrado en toda su literalidad la característica que habría de convertir a la obra en intrusa. Messer: «[E]l arte puede tener *consecuencias* sociales y políticas, pero éstas, creemos, van más lejos mediante [la manera en que el arte adopta un] sentido indirecto y generalizado».¹⁹ La realidad de la dominación y la explotación económica, por el contrario, no era mostrada por parte de Haacke estetizada ni en abstracto. Lo que se nos mostraba no era «la» injusticia y «la» explotación esencializadas y proyectadas fuera de una realidad histórica concreta, sino cómo operan de hecho fuerzas económicas reales que instauran un sistema de violencia estructural efectivo en un espacio y un tiempo determinados. Son estas fuerzas enfocadas en un marco histórico preciso lo que se somete a escrutinio, y no las «víctimas» de su violencia. Las fotografías de Haacke mostraban fachadas de edificios en reiterativa frontalidad habían sido tomadas sin ninguna connotación de formalismo fotográfico, teniendo un carácter más bien *amateur*, negándose a estetizar o dramatizar su referente visual. Todo ello, en conjunto, se encontraba en el polo opuesto —y por lo tanto cuestionaba la validez— de lo que Martha Rosler

¹⁹ Rosalyn Deutsche, «Property Values: Hans Haacke's Works Considered as Fine Art», *op. cit.*, pp. 24-25.

llamase «la fotografía de la víctima», el tipo de fotografía documental que, basándose en principios humanistas y liberales, espectaculariza la imagen de las víctimas, moviendo a la compasión antes que a la comprensión política.²⁰

Ni los problemas de los Shapolsky con la justicia a consecuencia de sus especulaciones inmobiliarias, ni la relación que algunos miembros del patronato del Guggenheim tenían con ese grupo inmobiliario, fueron datos incluidos en la instalación ni argumentos utilizados por Haacke ni Messer durante el debate posterior a la censura. El mostrar las posibles conexiones directas entre el referente del proyecto (la especulación inmobiliaria en la ciudad de Nueva York) y el espacio expositivo (el museo como edificio e institución social, con su estructura de mando) a un nivel puramente personal o sencillamente económico hubiera resultado ocioso, puesto que, sin duda alguna, la *especificidad* de esas conexiones se articula en la obra a un nivel bien distinto: el trabajo de Haacke induce más bien a establecer, como bien apunta Rosalyn Deutsche, evidentes comparaciones entre la posesión de propiedades inmobiliarias y la posesión de artefactos culturales; así como constata la disociación entre el valor de uso y el valor de cambio tanto en las viviendas como en la producción artística. Finalmente, nos hace enfrentarnos a la realidad del poder económico que opera oculto así en la ciudad como en el museo: «En definitiva, la obra subraya el hecho de que el edificio del museo tampoco es una estructura arquitectónica aislada, contenedor de objetos estéticos fijos, sino una institución social que existe dentro de un sistema más amplio, producto y contenedor de relaciones de poder mutables».²¹ Esto es, sin duda, lo que hacía definitivamente intolerable su presencia en el museo.

Una veintena de años más tarde, también Michael Asher se enfrentaba a la tarea de enfocar las relaciones específicas entre el museo y su entorno urbano en un contexto social, económico e histórico diferente. El Nouveau Musée de Villeurbanne, en pleno proceso de reforma y expansión por aquel entonces, se encontraba situado «en un barrio modesto de residentes con bajos ingresos, donde no existen otros proyectos de conservación o renovación arquitectónica excepto la vieja escuela primaria que da cobijo al museo. En tanto que las barriadas de los distritos 3^a, 4^a y 7^a de Lyon se encontraban en trance de ser remodeladas o bien habían sido ya profundamente transformadas en comunidades que no estaban al alcance de las posibilidades de aquellas familias cuyos antepasados establecieron allí sus hogares y negocios, no es difícil comprender cómo un signo de renovación se convierte en una clave para que los especuladores justifiquen el desarrollo futuro».²² Lo que el propio Asher nos describe no es sino un caso particular dentro de

²⁰ Véase Martha Rosler, «in, around, and afterthoughts (on documentary photography)», en *3 Works*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1981. [Versión castellana: «Dentro, alrededor y otras reflexiones. Sobre la fotografía documental», en Jorge Ribalta, *Efecto real. Debates posmodernos sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.]

²¹ Rosalyn Deutsche, «Property Values: Hans Haacke's Works Considered as Fine Art», *op. cit.*, p. 35.

²² Michael Asher, «Introduction», en el catálogo *Michael Asher*, Villeurbanne, Le Nouveau Musée, 1991, p. 6.

una tendencia generalizada en diversos grandes núcleos urbanos en el occidente capitalista durante la década pasada: los espacios de arte como avanzadilla de los procesos de reforma especulativa de los entornos urbanos empobrecidos; un proceso que Rosalyn Deutsche y Cara Gendel Ryan describieron de forma tremendamente eficaz como *the fine art of gentrification* para el caso específico del Nueva York económicamente bullicioso de [la década de 1980].²³

Lo que Asher proyectó fue recuperar el metal desechado durante el desmantelamiento de unos viejo hornos de fundición al comienzo del proceso de reforma del antiguo edificio que ahora albergaba al museo. Todo este material se condujo a una fundición en activo, donde fue convertido, sin añadir otro nuevo, en piezas de metal rectangulares de 10 x 7'5 cm., compactas y bien sólidas. En la cara inferior de las piezas, el siguiente escrito: «Este objeto procede de las viejas fundiciones del Nouveau Musée de Villeurbanne al inicio de su renovación en febrero de 1991. Está destinado a ser distribuido gratuitamente a los residentes con ingresos bajos que tengan problemas de vivienda», mientras que en la cara superior se podía leer la siguiente leyenda: «La vivienda es tu derecho. No aceptes ser excluido ni discriminado», seguida de los teléfonos de la Action Lyonnaise pour l'Insertion Sociale par le Logement y de la Association Villeurbannaise pour le Droit au Logement, dos asociaciones independientes dedicadas a la defensa de los residentes locales frente a la especulación urbanística creciente. El proyecto de Asher, por lo tanto, no se limitaba a enfocar objetivamente las conexiones entre la institución cultural y el proceso de especulación en su entorno, sino que, más aún, *desviaba* literalmente este proceso, volviéndolo sobre sí: «Dado que parte de la tarea del museo es servir al público, mi propuesta para el Nouveau Musée es una de las formas en las que la institución puede mantener su responsabilidad hacia los habitantes locales cuando se planean modificaciones [en el barrio], y al mismo tiempo mostrando la forma en la que pueden actuar aquellas personas cuyos derechos pueden verse atacados por estos cambios».²⁴ Este objeto de fabricación industrial tenía la doble función de diseminar los teléfonos de contacto de las asociaciones mencionadas, de la misma forma que servía como un sobrio pisapapeles. Como espectadores, nos desorienta la inexistencia de un espacio expositivo en el sentido físico del término: de manera muy significativa, Asher ha elegido fabricar los elementos que conforman su proyecto literalmente a partir de los residuos del espacio interior del museo, según éste se amplía en un antiguo edificio que va siendo simultáneamente desmantelado, para *atravesar* sus límites formales (físicos y arquitectónicos, pero también culturales y simbólicos) con el fin de intervenir en el espacio público de la ciudad. Pero no lo hace a la manera banalizada en que una parte importante del arte público de los últimos años ha *estetizado* las calles, considerando el espacio público en

²³ Rosalyn Deutsche, «Property Values: Hans Haacke's Works Considered as Fine Art», *op. cit.*, pp. 23-24; Rosalyn Deutsche y Cara Gendel Ryan, «The Fine Art of Gentrification», en *October*, núm. 31, invierno de 1984.

²⁴ Michael Asher, «Introduction», *op. cit.*, p. 6.

términos puramente formales, convirtiéndolo así en un sucedáneo del museo o la galería: bien al contrario, el trabajo de Asher imposibilita que el objeto artístico pueda ser contemplado de manera puramente estética y desinteresada en el ámbito público, en tanto en cuanto lo que se enfatiza es su valor de uso. Una vez más, nos encontramos con que el proyecto artístico de Asher consiste en un ejercicio deconstructivo que parte de una estrategia de *desplazamiento*, de acuerdo con Owens: algunos elementos del sistema son evacuados o trasladados de su contexto original, con el fin de que una serie de contradicciones puedan ser examinadas.²⁵ Y cuando nos estamos refiriendo a un proyecto que enfoca la realidad social de los procesos de *desplazamiento* de personas, como apunta de forma perspicaz Frederik Leen, esta estrategia no puede ser más adecuada. La reubicación social de colectivos enteros —señala Leen— implica la alienación de éstos con respecto a su entorno natural o familiar, al ser destruido el marco de referencia estructural que activaba el significado del lugar y del entorno social. Este marco de referencia necesita ser reconstruido con el fin de dotar de significado al nuevo entorno donde el sujeto se ubica. Se establece así un paralelismo con la situación en la que se encuentra el sujeto espectador en relación al arte cuando un elemento determinado del sistema discursivo establecido se desconecta: la desorientación consiguiente obliga a reconstruir el sistema de relaciones previo mediante el escrutinio de evidencias, asunciones y premisas cuyo estatuto previamente incuestionado, precisamente, es la causa del proceso de alienación del espectador.²⁶

•

Si estos párrafos tienen algún fin en este preciso momento, éste es sintonizar con la necesidad insistentemente declarada por Crimp y Owens durante la pasada década de contrarrestar los intentos dirigidos a dar por clausurada la investigación de las fuerzas y las relaciones de producción artística, por considerar que dicha investigación ha de ser circunscrita a un marco temporal e histórico que ya habría sido superado. Si tiene algún sentido hoy valorar el hecho de que «el desplazamiento postmoderno desde la obra hacia el marco [ha sentado] las bases para una práctica cultural materialista —la cual, tomando prestada la definición de Lucio Colletti, "subvierte y subordina a sí misma las condiciones de las cuales emerge"»²⁷ —, es porque las críticas que se han dirigido en las pasadas décadas hacia los discursos totalizadores, desde el ámbito plural del postmodernismo que Hal Foster llamó «de resistencia», han sido algo más que una forma de pensamiento negativo. Articular, no una negación de aquello que las formas discursivas institucionales «dicen», sino un cuestionamiento radical de «el lugar desde donde se

²⁵ Craig Owens, «From Work to Frame, or, Is There Life After "The Death of the Author"?,» *op. cit.*, p. 133.

²⁶ Frederik Leen, «Asher's Model of Mimetic Rationality / Rational Mimesis», en el catálogo *Michael Asher*, *op. cit.*, pp. 20-22.

²⁷ Craig Owens, «From Work to Frame, or, Is There Life After "The Death of the Author"?,» *op. cit.*, p. 136.

habla», ha sido un paso histórico imprescindible con el fin de facilitar la irrupción en la escena pública de sujetos sociales o expresiones discursivas que las formas culturales institucionalizadas han silenciado históricamente por considerarlas marginales o por ser abiertamente antagonistas; y con el fin, también, de poder desvelar en qué medida todo sistema discursivo institucionaliza de forma paralela un sistema de dominación.

Primero se nos secuestra la memoria; después, se nos acusa de no tener historia. Cuando el proyecto del idealismo estético afirma el carácter trascendente de los espacios institucionales donde la producción del arte es consumida por un sujeto social colectivo, y su carácter ahistórico que finalmente los sitúa por encima de las diversas circunstancias históricas que esas instituciones atraviesan, no hace más que mistificar tanto a las instituciones como a sus circunstancias. El análisis materialista de las condiciones de recepción de los artefactos culturales ha de evitar constituirse, sin duda alguna, como un modelo paradójicamente universal y ahistórico; no puede ser abrazado como un sistema de análisis cerrado y transhistórico. Ha de estar, bien al contrario, determinado por condiciones específicas, y su historia, celosamente reconstruida en términos de irrupción de la diferencia en el devenir homogeneizador de la historia idealista del arte. Pero, en cualquier caso, la consciencia de su necesidad no puede ser abandonada, ni desterrada al pasado en términos absolutos, si no queremos renunciar a la posibilidad de *controlar y subvertir desde dentro las condiciones de las que nuestra práctica cultural emerge*. Algunas de estas determinaciones espaciales y temporales pasan, en el presente, por identificar el hecho de que «la institución museística, como una de las instituciones centrales en la formación de la subjetividad burguesa y un elemento crucial en la formación de la esfera pública burguesa, ha perdido su función histórica, habiendo sido incorporada al aparato de dominación ideológica generalmente identificado como industria cultural».²⁸

«Todo museo es por fuerza una institución política, no importa si tiene una dirección privada o si es mantenida y supervisada por instituciones públicas».²⁹ Los espacios del arte que suponen hoy una hibridación entre las funciones históricas del museo como institución pública y los intereses particulares del capital inversor, son sin duda uno de los contextos más relevantes donde ha de operar una práctica materialista del arte en el presente.

²⁸ Benjamin H.D. Buchloh, «Hans Haacke: la urdimbre del mito y la Ilustración», en el catálogo *Hans Haacke: «Obra Social»*, *op. cit.*, p. 289.

²⁹ Hans Haacke, «Museums, Managers of Consciousness», *op. cit.*, p. 66.