

# EXPERIMENTOS PARA UNA NUEVA INSTITUCIONALIDAD

Jorge Ribalta

## 1. Recuerdos del futuro

Entre 2000 y 2008 hemos llevado a cabo en el MACBA varios proyectos que han intentado rearticular la relación entre el museo y la ciudad. Entre Las Agencias, en 2001, y el proyecto fotográfico sobre Barcelona y la exposición *Archivo Universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*, a finales de 2008, pasando por las exposiciones *¿Cómo queremos ser gobernados?*, en 2004, o *Desacuerdos*, en 2005, se extiende un ciclo de experimentación institucional paralelo a las dinámicas sociales de la ciudad. Estos proyectos, enraizados en la tradición de las prácticas museísticas de crítica institucional, han buscado perfilar un modelo de política artística metropolitana para las actuales y futuras condiciones geopolíticas.

El trabajo del Museo en este periodo ha constituido un proyecto de regeneración institucional cuyo objetivo ha sido el de ofrecer un modelo creíble de institución artística en un país como el Estado español, donde tales instituciones no evolucionaron al ritmo internacional y todavía hoy comparten el descrédito público de un Estado con déficits democráticos endémicos. No olvidemos que bajo la dictadura franquista, que domina el periodo central del siglo xx, España queda al margen del desarrollo de las instituciones del arte moderno que se produce internacionalmente a partir del modelo que implanta el MoMA desde la década de los treinta, y que en Europa se generaliza después de la Segunda Guerra Mundial. El Estado español se incorpora al proceso de modernización de las instituciones artísticas solo a partir de finales de los ochenta, ya con la democracia restaurada pero en una época en que los museos modernos han cedido su centralidad a las nuevas instituciones artísticas «posmodernas», dominadas por los imperativos turístico-económicos del modelo de crecimiento del capitalismo posindustrial y neoliberal. En España, el desarrollo de tales instituciones ha estado determinado por el paradigma de las industrias culturales, que pasa por alto el papel educativo del museo y su dimensión constitutiva de la esfera pública. Frente a la concepción espectacularizada, instrumentalizada y banal (esto es, regida por un modelo blando de participación basado en las estadísticas y el consumo) que domina la eclosión de los museos en España a lo largo de las décadas de los ochenta y noventa y que

aún continúa, la experiencia del MACBA de la última década ha supuesto un contramodelo, caracterizado por la búsqueda de un anclaje crítico con la tradición de las instituciones artísticas modernas y, a la vez, por conferir centralidad a la dimensión educativa del museo y a su público.

Pero el significado de la experiencia del MACBA en la última década no se limita a la escala nacional, sino que debe situarse en el contexto internacional del debate artístico y museístico. Lo que ha venido a denominarse «modelo MACBA» ha constituido una comprensión singular del museo como espacio de debate y conflicto, una relectura crítica de la tradición moderna que ha articulado métodos artísticos, saber social y acción en la esfera pública como método de reinventar el campo artístico y dotarlo de nueva significación y legitimidad social. De ahí ha surgido uno de los aspectos fundamentales del MACBA en estos años: su capacidad para la experimentación institucional. El Museo ha sido capaz de avanzar en este aspecto sin tener ningún interlocutor institucional de sus características a escala internacional. A través de una lectura particular de los debates y las experiencias de la crítica institucional de los sesenta en adelante, el Museo ha abordado una serie de proyectos que han experimentado el anclaje de la institución en la ciudad y ha podido reinventarse y lanzar hipótesis de lo que puede constituir una institución de nuevo tipo.



Circo versus Imperio Global, campaña contra la Europa del Capital y de la Guerra, Plaça dels Àngels, Barcelona, 15 de marzo de 2002

#### **Historiografía, poscolonialidad y patrimonio común**

Además de repensar el papel del museo en la esfera pública, la actividad del MACBA (que se materializa visiblemente en la construcción de una colección, un programa de exposiciones temporales y un programa de actividades) ha intentado promover otra narración del arte de la segunda mitad del siglo xx, y problematizar la relación entre arte moderno y modernidad desde la constatación del papel periférico de Barcelona en la configuración de los discursos dominantes sobre este arte moderno. Inspirada en los estudios feministas y poscoloniales, esta línea de trabajo partía del reconocimiento de que las formas de saber y las estructuras de poder son a todo punto indisociables.

El concepto de periferia se utiliza aquí a partir de su inversión semántica, desplazando lo que se considera una posición culturalmente subordinada en favor de un proceso de autorreconocimiento y de construcción de un punto de vista antagonista en relación con las estructuras de poder/saber centrales, contra las cuales se define. Con ello busca identificar y entender los procesos culturales específicos que hacen de Barcelona un centro de modernidad periférico (valga la contradicción de «centro periférico»), y busca también hacer relativamente transparentes y sujetos a debate los procesos de construcción de esas relaciones de saber/poder dominantes. En este proceso, hemos cuestionado una



Movilizaciónes contra la guerra, Plaça dels Àngels, Barcelona, primavera de 2003

idea dominante de la cultura basada en discursos identitarios anclados en conceptos románticos, por un lado, y en la industria cultural, por otro. Esta idea hace de la cultura un instrumento ideológico para la construcción y legitimación de los mitos identitarios locales y nacionales y, simultáneamente, para el marketing de sus grandes figuras ejemplares en el actual mercado global de las diferencias programadas. Y su hegemonía va en detrimento de otras políticas posibles en las que cultura y educación constituyan un núcleo rector. Solo será posible reelaborar el proyecto de una educación popular legado de la modernidad superando esa división entre arte y cultura. Es necesario insistir en los efectos perversos de esta situación dominante en la que la cultura se aleja de la producción de discurso, debate y vida pública y se convierte en celebración identitaria y mitificación localista y en motor económico de un modelo de ciudad extravertida.<sup>1</sup>

Frente a este contexto, entendemos lo local en un sentido que no es ni identitario ni esencialista, que no es localista (es decir, según una lógica ahistórica de reproducción de una identidad metafísica e inmutable), sino que es la concreción singular en un territorio de condiciones y fuerzas históricas globales. Lo local es la producción específica de las diversas opciones históricas que se nos presentan y entre las cuales hemos de optar, lejos de cualquier noción identitaria. La cuestión no es celebrar cómo somos sino preguntarnos por qué somos como somos o, más aún, cómo podemos ser. En este sentido, no hay una identidad porque no hay un sujeto estable sino una multiplicidad de relaciones que producen diversas posiciones de sujeto. Defender esta comprensión compleja, relacional y antirromántica de lo local significa por tanto promover una relación autocrítica con las formas de producción del saber y no se traduce en la lógica de la reproducción de lo existente, sino en un intento de apertura y reajuste de relaciones globales y de soberanía sobre las opciones históricas, tal como ha planteado Immanuel Wallerstein a propósito de la utopística, entendida como un «futuro alternativo, creíblemente mejor e históricamente posible (pero incierto)».<sup>2</sup>

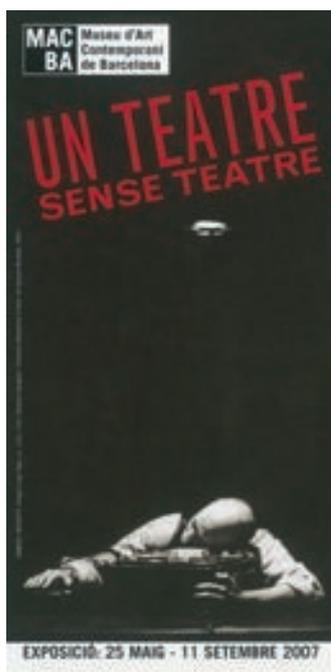
Lo local no es tampoco lo próximo. Actualmente, se utilizan nociones de proximidad para gestionar el conflicto social a través de un neocomunitarismo antimoderno que promueve la anulación del antagonismo y el conflicto constitutivos de lo social. Se busca así la construcción de la homogeneidad y la anulación de las diferencias. La gestión cultural aparece como instrumento de nuevas formas blandas de gobernabilidad «biopolíticas» y la cultura como un agente supuestamente despolitizado de construcción de consensos y de disciplina social, que se manifiesta en Barcelona, por ejemplo, en las nuevas políticas a favor del civismo. Frente a ello, defendemos una comprensión del espacio artístico como espacio de debate, diferencia y alteridad radical.



Plaça dels Àngels, Barcelona, 23 de octubre de 2006. Imágenes grabadas y cedidas por Informativos Telecinco

**1** Miren Etxezarreta, Albert Recio y Lourdes Viladomiu: «Barcelona: una ciudad extravertida», en Manuel J. Borja-Villel, Jean-François Chevrier y Craigie Horsfield: *La ciutat de la gent*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997, pp. 221-255.

**2** Immanuel Wallerstein: *Utopística. Les opcions històriques del segle XXI*. Valencia: Universitat de València, 2003, p. 12.



Octavilla de la exposición *Un teatro sin teatro*, MACBA, 2007

Así, pues, lo local es una forma específica de estar abierto al otro y de ser transformado por él. Como articuló hace años el antropólogo Alberto Cardín,<sup>3</sup> lo local no es solo lo próximo, sino también lo ajeno. Lo local es un proceso de reinención en el que debemos poder superar los lastres identitarios y localistas que nos atan a mitos ancestrales y a la perpetuación del orden dominante, naturalizado por ideologías nacionalistas y esencialistas. Estos lastres, *de facto*, nos impiden asumir nuestras condiciones y opciones históricas con todas sus consecuencias, es decir, asumirlas de un modo que nos sea posible decidir sobre ellas, cambiarlas y contribuir a una nueva geografía de centros y márgenes.

¿Cómo se materializa este discurso en el Museo? A través del interés de la Colección y de las exposiciones temporales por artistas y escenas artísticas (como Latinoamérica o el este de Europa) que no han ocupado posiciones hegemónicas en los discursos sobre el arte moderno promovidos por las instituciones legitimadoras centrales del siglo xx, o a través de exposiciones temáticas que han lanzado hipótesis para otras posibles narraciones de la modernidad artística tomando como punto de partida y eje interpretativo algunos de los aspectos reprimidos o marginalizados por la modernidad formalista canónica.

Pueden encontrarse algunos ejemplos en exposiciones como *Arte y utopía. La acción restringida* (verano de 2004), que proponía un recorrido alternativo por el arte moderno a partir de Mallarmé y las relaciones entre arte y poesía, o en la presentación de la Colección titulada *Poéticas relacionales* (otoño de 2004), organizada a partir de referencias a Édouard Glissant, que sugería una noción de relacionalidad que conllevaba no solamente una lectura antifetichista del objeto artístico sino también una peculiar versión de las teorías poscoloniales de hibridación e interculturalidad, con una alternativa al discurso nacionalista e identitario. O en *Un teatro sin teatro* (primavera de 2007), que fue una exploración sobre la teatralidad como el lado reprimido de la visualidad artística hegemónica desde la segunda mitad del siglo xx, determinada por la condena clásica al teatro formulada por Michael Fried. Más recientemente, en *Bajo la bomba* (otoño de 2007), comisariada por Serge Guilbaut y Manuel J. Borja-Villel, y que ponía en escena sus tesis conocidas sobre los combates por la hegemonía cultural en el escenario geopolítico de la posguerra. El último intento en este sentido ha sido la exposición *Archivo universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna* (finales de 2008), que planteaba una lectura de la modernidad artística desde el problema del documento fotográfico, históricamente un género subordinado a las artes, y la estructura del testimonio (esto es, una alianza entre las elites y los grupos subalternos) como el problema central de la representación artística y política en la modernidad.

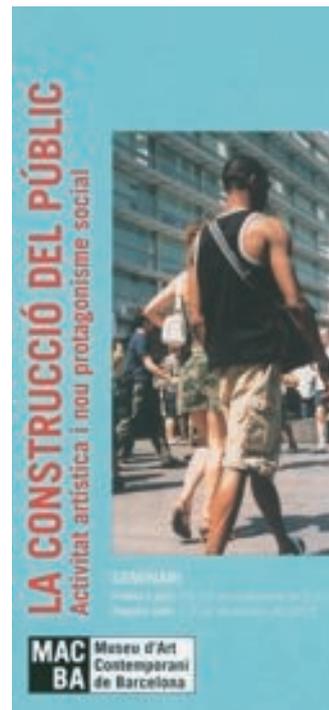
<sup>3</sup> Alberto Cardín: *Lo próximo y lo ajeno. Tientos etnológicos II*. Barcelona: Icaria Editorial, 1990.

Este proceso es también autocrítico respecto a los mecanismos de representación y exhibición dominantes en el trabajo museográfico y pone en evidencia la quizá inevitable reificación y monumentalización que supone el complejo expositivo. La exposición suele ser un aparato al servicio del mito identitario del autor que no da cuenta ni de la dimensión estructural y social de la construcción de la esfera pública artística ni, por otro lado, de las formas cotidianas, difusas y colectivas de la creatividad. ¿Cómo interrumpir esa lógica? La atención hacia los artistas y las escenas consideradas menores, las formas alternativas de distribución o una relativa utilización de dispositivos archivísticos en la exposición (incluyendo la documentación y también formas de apropiación del espacio expositivo que otorgan un valor de uso y relativizan el valor puramente expositivo), son tentativas de explicar no solamente una historia de las obras y los autores, sino principalmente una historia de los procesos sociales colectivos de construcción de debates artísticos: una historia de las esferas artísticas públicas. Esta historiografía exige mecanismos y métodos museísticos autocríticos que intenten apuntar hacia los aspectos reprimidos e inasibles en el modelo epistemológico de la exposición. Este tipo de mecanismos son asimismo formas de introducir en el formato expositivo una concepción «pervertida» de los públicos y de la educación a la que me referiré más adelante.

#### **Públicos y contrapúblicos**

La contribución del Museo a una esfera pública radicalmente democrática es, de entrada, la de ser autocríticos y estar abiertos al debate. La actividad discursiva ha jugado un papel central en el MACBA. Con ella intentamos contrarrestar la hegemonía del dispositivo de la exposición y del paradigma representacional como el principal método o espacio discursivo público del museo. Partimos de una comprensión de la vida social constituida por diferentes públicos, con intereses distintos. Según esta lógica, el museo debe permitir usos diferentes y no jerarquizados para esos diferentes públicos, que no se limitan al espacio expositivo ni deben estar sobredeterminados por el imperativo de la visibilidad. También intentamos investigar métodos de circulación de discursos a través de la página web y otras formas de publicaciones y publicidad. Asimismo, hemos cuestionado el actual privilegio del derecho del autor sobre el derecho del público,<sup>4</sup> primando la comprensión de los procesos de construcción de públicos y los mecanismos sociales de circulación del discurso.

El público y lo público son conceptos en los que conviven simultáneamente varios significados y que se definen de manera autorreflexiva. Lo público tiene que ver con lo común, con lo estatal, con el interés compartido, con lo accesible. Hay una movilidad histórica en la oposición público-privado justamente a partir



Folleto del seminario *La construcción del público*, MACBA, 2003

<sup>4</sup> Véase en particular el editorial de la Agenda informativa del MACBA: «Patrimonio común e institución pública: del derecho del autor al derecho del público», reproducido en «Ag 2004-2006. Selección de textos de la Agenda informativa del MACBA», *Quaderns portàtils*, núm. 5 (2006) en [www.macba.cat](http://www.macba.cat).

de la propia movilidad de los públicos y sus formas de autoorganización. El público tiene un doble sentido de totalidad social y a la vez de audiencias concretas.

Michael Warner ha descrito esta ambigüedad y multiplicidad de significados de la noción de público en su artículo «Públicos y contrapúblicos».<sup>5</sup> Los públicos son formas elusivas de agrupación social que se articulan reflexivamente en torno a discursos específicos. Público es uno de los términos más recurrentes en el debate cultural, pero no por ello es un término simple y de significado evidente.

El arte es una actividad pública, orientada al debate y a la confrontación con los otros. Hoy vemos que las instituciones y políticas culturales han ido sustituyendo de manera progresiva los discursos de acceso universal a la cultura por un nuevo discurso basado en la asimilación de la experiencia cultural a los procesos del consumo. En contra de la concepción homogeneizadora y abstracta del espectador propia del arte moderno y sus instituciones, el nuevo discurso de la industria cultural, que identifica público y consumo, tiende a reconocer las diferencias, aunque lo hace según los criterios del marketing y da lugar a políticas culturales de signo populista. Desde este punto de vista, trabajar para el público significa darle lo que el público espera, dando por supuesta una preexistencia de tales públicos, pretendidamente comprensibles, medibles y controlables a través de procesos estadísticos. Esta política cultural sigue el patrón del consumo televisivo y tiene por tanto sus mismas consecuencias: una progresiva banalización y empobrecimiento de la experiencia, en la cual la dimensión crítica y emancipadora de la experiencia cultural es eliminada a favor de una falsa participación.

Este discurso consensual tiene consecuencias desmovilizadoras en la sociedad civil, y frente a esto proponemos otro planteamiento: el público no existe como una entidad predefinida a la cual hay que atraer y manipular, sino que el público se constituye de formas abiertas e imprevisibles en el propio proceso de construcción de los discursos, a través de sus diversos modos de circulación. Por consiguiente, el público no es alguien a quien llegar, que está ahí esperando pasivamente las mercancías culturales, sino que se constituye sobre el propio proceso discursivo y en el acto de ser convocado. El público está en un proceso de movilidad permanente. Las consecuencias de esta comprensión en términos de políticas y prácticas culturales implican poner en cuestión las ideas dominantes respecto a la producción y el consumo culturales, según las cuales esos roles son inamovibles como procesos cerrados, y por ello meramente reproductivos de lo existente, y abren un abanico de posibilidades de acción nuevas, en las que el público adquiere un papel activo de productor que puede permitir articulaciones nuevas, otras formas de sociabilidad. De este

<sup>5</sup> Michael Warner: *Públicos y contrapúblicos*. Barcelona: MACBA-UAB, 2008.

modo, el público aparece como un proyecto, como el potencial de construir algo que todavía no existe y que puede superar las limitaciones actuales. Es justamente esta no preexistencia del público (lo que podemos llamar su dimensión fantasmática) lo que permite pensar en la posibilidad de reconstrucción de una esfera pública cultural crítica. Y es precisamente ese potencial y esa apertura lo que garantiza la existencia de una esfera pública democrática, un espacio que no debe ser unitario para ser democrático, como ha teorizado Chantal Mouffe.<sup>6</sup>

La multiplicidad de públicos es preferible a una única esfera pública. Nancy Fraser habla de la necesidad de explorar formas híbridas de esferas públicas y de la articulación de públicos débiles y públicos fuertes, en los que la opinión y la decisión puedan encontrar formas de negociar y recombinar sus relaciones. Fraser introduce el concepto de «contrapúblicos subalternos» para referirse a los «espacios discursivos paralelos donde los miembros de los grupos sociales subordinados inventan y hacen circular contradiscursos, lo que a su vez les permite formular interpretaciones opuestas de sus identidades, intereses y necesidades», y añade: «En las sociedades estratificadas, los contrapúblicos subalternos tienen un doble carácter. Por un lado, funcionan como espacios de retiro y reagrupamiento; por el otro funcionan también como bases y campos de entrenamiento para actividades de agitación dirigidas a públicos más amplios. Es precisamente en la dialéctica entre estas dos funciones donde reside su potencial emancipatorio.»<sup>7</sup> En última instancia, esta exploración sobre los contrapúblicos conduce a una esfera pública posburguesa, que no debe identificarse necesariamente con el Estado.

De tal rechazo a una idea consensual de los públicos nace un modelo pedagógico para el arte y la cultura orientado hacia la experimentación de formas de autoorganización y autoaprendizaje. El objetivo de este método es producir nuevas estructuras que puedan dar lugar a formas inéditas (en red, desjerarquizadas, descentralizadas, deslocalizadas, etc.) de articulación de procesos artísticos y procesos sociales. Se trata de dar «agencia» a los públicos, de favorecer su capacidad de acción y superar las limitaciones de las divisiones tradicionales entre actor y espectador, entre productor y consumidor.

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

<sup>6</sup> Véase por ejemplo su «Introducción» a *El retorno de lo político*. Barcelona: Editorial Paidós, 1999.

<sup>7</sup> Nancy Fraser: *Iustitia interrupta. Reflexiones críticas desde la posición «postsocialista»*. Santafé de Bogotá: Facultad de Derecho de la Universidad de los Andes y Siglo del Hombre Editores, 1997, pp. 115-117.



Taller *De la acción directa considerada como una de las bellas artes*, Barcelona, 2000

**8** La noción de caos sistémico procede de escritos de Immanuel Wallerstein y de Giovanni Arrighi. Véase la antología de Immanuel Wallerstein: *Capitalismo histórico y movimientos antisistémicos. Un análisis de los sistemas-mundo*. Madrid: Akal, 2004, y el libro de Giovanni Arrighi y Beverley J. Silver: *Caos y orden en el sistema-mundo moderno*. Madrid: Akal, 1999.

Las experiencias del MACBA que describo a continuación pertenecen al ciclo 2000-2008. La cuestión central que se plantea en ellas es cómo reinventar el campo artístico en la encrucijada del saber social y la acción en la esfera pública, a partir de proyectos específicos y construyendo la legitimidad en el propio proceso. Al mismo tiempo, estos proyectos buscan desarrollar un método museístico que ha interiorizado las demandas de una radicalización democrática, inherentes a las prácticas de la crítica institucional, e intentan favorecer la diseminación de espacios de crítica, libertad, juego y experimentación en otros ámbitos institucionales (la escuela o el hospital, por ejemplo) y, con ello, compartir el privilegio simbólico del campo artístico con otros campos. Se trata de contribuciones a una esfera pública experimental y de una concepción desterritorializada del museo, que se constituye de manera temporal y provisional a través de la propia práctica. En términos de Deleuze y Guattari, podríamos decir que se trata de introducir espacios moleculares en estructuras o espacios molares. La hipótesis experimental es la posibilidad de construir así una nueva institucionalidad más acorde con las condiciones de las formas de subjetivación y las experiencias sociales de nuestro tiempo y abierta al futuro.

## 2. Agenciamientos (2000-2002)

El taller *La acción directa como una de las bellas artes*, que tuvo lugar en otoño de 2000, fue un primer intento desde el Museo de poner a trabajar juntos a colectivos de artistas y movimientos sociales. Es importante entender la singularidad de la situación de los movimientos sociales en Barcelona en ese momento y cómo, desde entonces, el ciclo de experimentación institucional del MACBA ha discurrido en paralelo y de manera indisoluble al ciclo de experimentación social de esos mismos años en la ciudad. Además de la larga tradición de una sociedad civil organizada en Barcelona (uno de cuyos rasgos singulares es el papel central que juega el movimiento vecinal en los procesos urbanos de la ciudad tras la restauración democrática de finales de los setenta), ese momento coincide con la emergencia del movimiento por una sociedad civil y justicia globales que eclosiona en Seattle en 1999. El movimiento desencadenó la serie de movilizaciones que, en los dos o tres años sucesivos, dieron lugar al movimiento de resistencia global o anti-globalización, un movimiento muy amplio y heterogéneo que en ese momento condensaba el debate sobre los efectos negativos del neoliberalismo y sobre el estado de caos sistémico en el que entraba el capitalismo a lo largo de los noventa.<sup>8</sup> El punto álgido de ese estado fue la crisis argentina de 2001-2002, que se convertía en el terreno de pruebas del futuro del capitalismo neoliberal.

La discusión sobre las políticas de acción directa reactualizada por el movimiento global y su relación con ciertas tradiciones artísticas articuladas políticamente (como el situacionismo y sus derivaciones más directamente antagonistas) se hallaba evidentemente en el centro del proyecto. Como ha planteado Ernesto Laclau, las formas políticas de autoorganización y acción directa son una reacción posmoderna a las limitaciones de las formas tradicionales burguesas liberales modernas de representación política y un síntoma de la dislocación estructural del capitalismo posfordista. Laclau habla de una «espacialización» de acontecimientos como alternativa al paradigma de la temporalidad moderna, basada en un programa político proyectado en un futuro permanentemente postergado. Esta dislocación abre un potencial para la democracia radical a través de nuevas políticas de intervención inmediata.<sup>9</sup>

El taller se organizaba en torno a cinco áreas de trabajo:

— Las nuevas formas de subempleo y trabajo precario. Aquí contamos con la participación de grupos como Ne Pas Plier de París, que colaboraron con grupos locales por la Renta Básica de cara a iniciar una nueva publicación. Ne Pas Plier eran conocidos por sus diseños aplicados a los soportes de comunicación y a la intervención en espacios públicos, realizados siempre en colaboración con colectivos de parados y subempleados de la región parisina.

— Fronteras y migraciones, para el cual tuvimos a miembros de la red Kein Mensch ist Illegal (Nadie es ilegal), promovida por Florian Schneider, en el trabajo conjunto con organizaciones por los derechos de los inmigrantes ilegales y en la articulación de una crítica a las injusticias derivadas de la ideología neoliberal dominante, que favorece la movilidad del mercado y el capital pero que restringe la movilidad social de las clases trabajadoras y acentúa las desigualdades sociales. Este debate fue el origen de varios Campamentos de Frontera o Border Camps, que tuvieron lugar el verano siguiente en el sur de España.

— Especulación urbanística y gentrificación, que contó con la participación del grupo Fiambrella Obrera, de Madrid y Sevilla, a su vez coordinadores del taller. Trabajaron junto a Reclaim the Streets, célebres por sus estrategias imaginativas en protestas ecologistas e intervenciones carnavalescas en espacios públicos de Inglaterra.

— Los medios de comunicación fueron un tema transversal en el taller. La idea central era la de cómo contribuir a generar nuevas redes comunicativas autónomas. Este debate en el taller fue el origen del la red Indymedia en Barcelona, la red surgida de las protestas de Seattle y convertida en poco tiempo en una red global del movimiento. En este contexto, contamos con la intervención del grupo RTMark (que más tarde se transformaría en los

<sup>9</sup> Ernesto Laclau: *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1993.



Folleto *De la acción directa* considerada como una de las bellas artes, 2000

Yes Men), que aportó sus experiencias de apropiación táctica y tergiversación de estrategias comunicativas corporativas, de gran influencia en campañas locales posteriores.

— Y, finalmente, y también de modo transversal, estaba la cuestión relativa a las políticas de acción directa y la cuestión de la «agencia» o «empoderamiento» como métodos de reinventar las políticas emancipatorias o revolucionarias.

El objetivo del taller era iniciar ciertos procesos de articulación de las luchas políticas locales con métodos artísticos de cara a mantener una continuidad y constituir una plataforma de convergencia institucional con los movimientos. Y, en efecto, consiguió articular un amplio espectro de movimientos sociales en Barcelona en un momento muy singular dentro de las dinámicas políticas, en el sentido de que después de un largo periodo de relativo estancamiento estaban emergiendo nuevas experiencias políticas en la ciudad, como el MRG (Movimiento de Resistencia Global), que fue muy activo entre 2001 y 2002 y que —a pesar de que no tardó en desintegrarse— fue el núcleo de una multiplicidad de iniciativas posteriores.

El taller *La acción directa como una de las bellas artes* fue el punto de partida de un proyecto más complejo que se desarrolló inmediatamente como su consecuencia lógica: Las Agencias, un proyecto que tuvo lugar en la primera mitad de 2001.

### Las Agencias

Habíamos estado utilizando el concepto de agencia en el Museo de manera recurrente en esos primeros años. Entendíamos el concepto de agencia en dos sentidos. Uno tenía que ver con la idea de «empoderamiento», es decir, de otorgar poder y autonomía a los públicos, de acuerdo con una idea de pluralidad de las formas productivas de apropiación del museo por parte de tales públicos. El otro sentido era el de microinstitución, un organismo de media-

ción entre el museo y los públicos. La estructura de agencias intentaba articular una organización molecular del museo orientada a la multiplicación de espacios públicos y de procesos de autoformación por parte de los diferentes colectivos que participaban en esas agencias.

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

Para entender el significado e impacto de Las Agencias es importante tener en cuenta el contexto de Barcelona en los meses previos a la cumbre del Banco Mundial, programada para junio de 2001 pero que finalmente fue cancelada por el temor de los organizadores a la eventual reacción violenta que podía generarse en la ciudad. Era el momento después de las manifestaciones antiglobalización en diferentes ciudades como Praga y Gotemburgo, cuando las protestas estaban alcanzando su momento de máxima visibilidad e influencia, cuyo punto álgido (y también de declive) fue Génova, también en julio de 2001. Génova supuso un momento de inflexión en el ciclo de protestas iniciado en Seattle en 1999, aunque en ese momento aún no lo sabíamos. Entre otras causas, los efectos de los atentados de Nueva York del 11 de septiembre de 2001 tuvieron un impacto decisivo en la presión política ejercida sobre el movimiento, a causa de una creciente criminalización policial y mediática, que a la larga determinó su dinámica. Ese momento de 2001 fue posiblemente el de mayor dinamismo del movimiento en Barcelona. A pesar de la suspensión de la cumbre de Barcelona, la contracumbre organizada por los movimientos siguió adelante y Las Agencias jugaron un papel central en el proceso, en particular en lo relativo al diseño de estrategias de comunicación y visibilidad pública que transformaron los métodos de intervención tradicionales de los movimientos anticapitalistas en la ciudad.

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



Taller y Show Bus de Las Agencias durante la campaña contra el Banco Mundial, Plaça dels Àngels, Barcelona, junio de 2001

Había cinco agencias:

— Una agencia gráfica, que producía carteles y material impreso para la contracultura, como las campañas Dinero Gratis y los carteles contra el Banco Mundial, mediante el uso de apropiaciones paródicas de las campañas municipales oficiales.

— Una agencia fotográfica, que producía imágenes y un archivo para las diferentes campañas.

— Una agencia de medios, que fue crucial en el desarrollo de Indymedia Barcelona, así como de la revista *Està Tot Fatal*, un instrumento de comunicación y opinión de la contracultura.

— Otra agencia diseñaba y producía instrumentos para intervenir en los espacios públicos en situaciones de protesta. Inspirados en los diseños de Ne Pas Plier o de Krzysztof Wodiczko, desarrollaron proyectos como *Prêt à révolter*, una línea de moda para proporcionar visibilidad y seguridad a los manifestantes en la calle, o *Art Mani*, una especie de escudos fotográficos para protegerse contra las cargas policiales y pensados para tener un efecto de fotomontaje en las páginas ilustradas de los periódicos cuando los reporteros los fotografiaran. Y también el Show Bus, un autobús adaptado para usos derivados de las situaciones de protesta en espacios públicos y equipado con un sistema de sonido y pantallas de proyección de vídeo, que podía utilizarse como espacio móvil para exposiciones y que permitía una pluralidad de usos en acciones públicas. Todos estos aparatos fueron visibles y desempeñaron su papel durante los acontecimientos de junio de 2001 en las calles de Barcelona.

— Finalmente, otra agencia se encargó de gestionar el bar del museo, que se convirtió en un espacio relacional, un lugar para comer y beber, pero también un espacio social en el que celebrar actos con diferentes grupos y colectivos, con un programa de vídeo y acceso a Internet.

Además de estos proyectos, en el contexto de Las Agencias se organizaron varios talleres con artistas como Marc Pataut (del grupo Ne Pas Plier), Krzysztof Wodiczko y Allan Sekula. Los talleres se articularon de acuerdo con las necesidades de los grupos implicados en la producción de imágenes e instrumentos durante las diversas campañas.

Las Agencias tuvo lugar en el Museo a la vez que dos exposiciones, *Antagonismos. Casos de estudio* y *Procesos Documentales. Imagen testimonial, subalternidad y esfera pública*. *Antagonismos* fue una gran exposición histórica, que presentaba una serie de casos de estudio de momentos en los cuales ha habido una confluencia de prácticas artísticas, movimientos sociales y actividad política en la segunda mitad del siglo xx. Por ejemplo, había partes de la exposición que incluían una relectura política del minimalismo según la perspectiva materialista radical de Carl Andre, o una selección de la multiplicidad del trabajo gráfico producido



Carteles de la campaña Dinero Gratis, Forat de la Vergonya, Barcelona, junio de 2001



Periódico de la exposición *Antagonismos. Casos de estudio*, MACBA, 2001



Folleto de la campaña contra el Banco Mundial, junio de 2001



Manifestación de los Tutti Bianchi contra el Banco Mundial, Barcelona, 24 de junio de 2001

en el contexto de las protestas en torno al sida en los ochenta, con colectivos como Act Up o Gran Fury; o el trabajo más reciente de Andrea Fraser, *Services*, que plantea la transformación del estatuto productivo de los artistas en el contexto de la «bientalización» de la esfera artística.

### **Procesos documentales**

El tercer elemento de esta constelación fue la exposición *Procesos documentales*. Fue un intento de organizar una exposición como forma de acción directa y por tanto como un instrumento para la contracumbre y las necesidades de los grupos anticapitalistas. Se trataba de proporcionar imágenes para articular una crítica a las consecuencias sociales de las políticas monetaristas neoliberales y contribuir con ello a la construcción de un imaginario crítico frente a las imágenes consensuales promovidas institucionalmente, cuyo efecto era la invisibilización o neutralización de los conflictos. La exposición era una reflexión sobre el documental como género artístico que se ha construido históricamente como un género político, generador de opinión y debate (y, por tanto, con un potencial para el cambio político real), centrado en la representación de las clases subalternas y la denuncia de la precariedad de sus condiciones de vida. A la vez, intentaba situar este debate histórico en el contexto contemporáneo del estatuto de la representación fotográfica y audiovisual en la era digital. La hipótesis de la exposición era que, para mantener un efecto político real, el documental tenía que hacer más complejos sus procesos de mediación y que para ello el método y la teorización sobre el testimonio podían resultar fundamentales.<sup>10</sup>

La exposición presentaba una selección de trabajos fotográficos y audiovisuales a través de los cuales se examinaba la transformación del género documental, a partir de su hibridación con formas narrativas y de mediación derivadas del concepto de testimonio. El testimonio es un género narrativo a través del cual la voz de las clases subalternas se hace accesible para otros gru-

**10** *Procesos documentales. Imagen testimonial, subalternidad y esfera pública*, MACBA-La Capella, Barcelona (verano de 2001). Esta exposición está documentada en la publicación *Institut de Cultura: La Capella, Temporada 2001*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2002 y en [www.macba.cat](http://www.macba.cat), [con la participación de Roy Arden, Ursula Biemann, Marcelo Expósito, Patrick Faigenbaum y Joan Roca, Harun Farocki, Marc Pataut, Andrea Robbins y Max Becher, Allan Sekula, Frederick Wiseman].

pos sociales, incluidas las elites, a través de la figura de un mediador. Como explica John Beverley, «el problema del testimonio es de hecho también el de la representación y la representatividad», y en él se modela la posibilidad de una alianza democratizadora entre la intelectualidad y las clases populares sin subordinar la heterogeneidad de los grupos a la instancia representativa. El testimonio surge en un contexto de crisis de representatividad de los viejos partidos políticos y es indisoluble de la emergencia de formas posmodernas de construcción de identidades políticas a través de los «nuevos movimientos sociales».<sup>11</sup>

En el contexto de la crisis de la representación fotográfica y audiovisual en la era digital, el documental tiene que encontrar otras estrategias de resistencia para legitimar alguna forma de realismo, de «representatividad», a objeto de preservar el potencial crítico y transformador de la imagen que es la precondition del género. En este sentido, la noción de testimonio es fundamen-



Exposición *Procesos documentales*, La Capella, 2001

tal en la medida que conlleva un proceso de trabajo diferente, en el cual se establece una negociación entre posiciones culturales subalternas y dominantes que da lugar a una nueva relación de colaboración entre un autor y unos sujetos sociales. Ese proceso comporta una transformación de la figura del autor, de su posición y su función. La dimensión colaborativa establece una alianza entre sujetos que rompe la jerarquía implícita en las formas de representación piadosa y victimista, propias del humanismo paternalista del documental clásico.

En la exposición, los trabajos surgían de una voluntad de construir imágenes donde se hacían visibles condiciones históricas y geopolíticas en las que viven hoy algunos grupos subalternos. Es evidente que la globalización económico-cultural y el capitalismo financiero tienen efectos legibles en ciertas transformaciones de las ciudades y la esfera pública, como se manifiesta por ejemplo en la creciente privatización de los servicios públicos y la crisis de las políticas públicas de bienestar, o en las remodelaciones especulativas del espacio urbano, o en las nuevas formas de explotación y precariedad laboral, o en el modo en que el auge de la economía de ser-

<sup>11</sup> John Beverley: «Introducción», en John Beverley y Hugo Achugar (eds.): *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Lima-Pittsburgh: Latinoamericana Editores, 1992, pp. 7-18.

vicios y del turismo afecta a la forma en que las ciudades representan su propia historia, suplantando los rasgos identificativos y singulares por un simulacro de historia y una indiferenciación homogénea. En un momento así, parece plenamente vigente la necesidad de mantener un valor representativo y una ética realista para la imagen, que sea capaz de resistir la banalización de lo real en un mero efecto y preservar por tanto el potencial de las imágenes en la narración de la experiencia de los procesos históricos.

El problema del documento y del proyecto histórico del realismo en el itinerario de este proceso institucional del MACBA se hará recurrente y reaparecerá más adelante, al final de este recorrido.

### Espacios relacionales

¿Qué efectos tuvieron estos proyectos?

Evidentemente, generaron una percepción pública del Museo como espacio de debate y crítica. Los grupos anticapitalistas reconocieron el Museo como un espacio antagonista en relación con el marco institucional, como demuestra la organización espontánea en la plaza dels Àngels –enfrente del Museo– de un circo contra la cumbre de la Comunidad Europea, en marzo de 2002, sin que el Museo tuviera nada que ver.

También hubo otros efectos a otros niveles. Indymedia Barcelona se convirtió en una estructura permanente que contribuyó a una transformación de los discursos y métodos comunicativos de los movimientos sociales. También hubo un antes y un después de 2001 en las campañas gráficas de los movimientos en la ciudad. Pero de manera más importante, estos proyectos contribuyeron a un nuevo imaginario político del campo institucional, que entonces era aún de difícil articulación. Era posible empezar a pensar en un nuevo espacio institucional que rompiera las geometrías tradicionales del contrato social a través de las formas inéditas de alianza y colaboración asimétrica entre los movimientos antiinstitucionales y el Museo. Y ello sin que los procesos sociales fueran estetizados o desactivados, sino generando un espacio colaborativo de nuevo cuño en el que el Museo empezaba, en cierto modo, a formar parte de las luchas sociales mismas. De este modo, la crítica institucional alcanzaba una nueva dimensión.

¿Qué implicaciones tuvo esta experimentación en el interior del museo?

En ese mismo momento, un proyecto que planteaba una redefinición de los protocolos de uso del espacio expositivo y su hibridación con dispositivos de visibilidad no tradicionales fue la exposición en torno al trabajo de Pere Portabella, *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, que se presentó en el Museo a principios de 2001. La muestra conjugaba el dispositivo de la



Folleto de la campaña Contra la Europa del capital y la guerra, 2003



Exposición *Historias sin argumento*.  
*El cine de Pere Portabella*, MACBA,  
 2001

exposición con el de un archivo audiovisual y bibliográfico de consulta a la carta, con el de un cine y con el de una programación de actividades que incluía un ciclo audiovisual, un seminario y una serie de conferencias. El dispositivo, a la par que proponía una articulación discursiva para narrar históricamente la relevancia del trabajo de Portabella como cineasta en el contexto de los nuevos cines de los años sesenta y setenta, dejaba espacio para otras posibles articulaciones o lecturas de la misma obra y periodo, a través tanto del programa de conferencias (en el que los invitados sugerían esas otras articulaciones) como de los materiales disponibles a la carta, que permitían a cada usuario construir su propia narrativa. El dispositivo evitaba de este modo fetichizar y mitificar la figura del artista, y por tanto congelar su papel histórico a través de la lógica del homenaje, y favorecía en cambio su reinterpretación dejándola abierta a otras elaboraciones, presentes y futuras. Este proyecto podía verse como un ejemplo de cómo el museo puede aprender de sus críticas, en este caso de las prácticas de crítica institucional (como las de Michael Asher, Hans Haacke o Marcel Broodthaers, entre otros), para transformarse en un contexto relativamente más transparente y abierto a la interacción, y en cierto modo a «desmusealizarse», es decir, a liberarse hasta cierto punto de algunos de sus legados históricos más rígidos, inmovilistas y autoritarios.<sup>12</sup>

De esa experiencia se derivó el programa de vídeo y cine *Buen rollo. Políticas de resistencia y culturas musicales*, programado entre febrero y julio de 2002. Surgía de la idea de tomar al pie de la letra la expresión «vinieron a bailar, y acabaron educándose», que se utilizó para la promoción de la película *Thank God*

**12** Para más información véase la publicación coordinada por Marcelo Expósito: *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*. Valencia-Barcelona: Ediciones de la Mirada-MACBA, 2001.

*it's Friday*.<sup>13</sup> El programa se articulaba como un recorrido por algunos de los movimientos o estilos de la música popular de consumo de las últimas tres décadas, con especial énfasis en los aspectos sociales y políticos en la formación de esos estilos. *Buen rollo* se presentaba en dos formatos, que proponían respectivamente dos formas de uso: como un programa de proyecciones y como un dispositivo de libre consulta a la carta.

No es casual que el objeto de *Buen rollo* fueran las subculturas alrededor de los diferentes estilos musicales, que constituyen un entorno material para algunas de las prácticas sociales teorizadas desde el proyecto de la democracia radical y desde los *Cultural Studies* de la escuela de Birmingham.<sup>14</sup> Este interés por la música popular de consumo formaba parte de la redefinición de las fronteras entre la cultura popular y la cultura de elite. Esto no significa que las diferencias ya no existan, sino más bien que no podemos dar cuenta de ellas dando por sentada la función tradicional elitista de la alta cultura, entendida en un sentido ideal y universalista. En este sentido, hemos de aprender de prácticas como el punk, en el cual confluyen estrategias del arte de vanguardia (Artaud, Fluxus, el accionismo y los usos extremos del cuerpo ligados a la tradición más radical de la performance), de la cultura comercial (la industria discográfica y su *star system*) y, como se vio a principios de los ochenta, del activismo político (la expresión de revuelta por parte de una generación de jóvenes que padecieron los primeros recortes del Estado del bienestar con la llegada de la hegemonía neoliberal de los gobiernos Reagan-Thatcher en el ámbito anglo-americano). Esta condición de una práctica artística que según el contexto puede funcionar alternativamente como alta o baja cultura comporta una nueva comprensión no esencialista del arte y la cultura contemporáneas.

Los diferentes estilos se constituyen como tentativas de crear contraesferas públicas con relativa autonomía, en respuesta a determinados contextos y a partir de la cultura material disponible. Algunas expresiones punk como «no hay futuro» o «házte lo tu mismo» preludiaban ya a finales de los setenta lo que Laclau definía como «espacialización» de la política, antes mencionada.<sup>15</sup> También vemos cómo las prácticas de las fiestas ilegales o *raves*, surgidas en la Inglaterra neoliberal de Thatcher, derivaron en nuevas prácticas carnavalescas de protesta política y expresión pública, que hoy son herramientas habituales para los movimientos antiglobalización. Por otro lado, las subculturas musicales han sido el terreno fundamental para la creación de redes de comunicación y distribución al margen de los circuitos hegemónicos de la cultura comercial. Y han sido, al mismo tiempo, un entorno favorable para la formalización y expresión de prácticas de transgresión de las identidades a través de mecanismos y hábitos corporales que subvierten los códigos dominantes de la identidad de género,



*Buen rollo*, 2002 y performance de Sir Drone, inauguración de *Raymond Pettibon*, MACBA, 7 de febrero de 2002

<sup>13</sup> Citado en Jeremy Gilbert y Ewan Pearson: *Discographies. Dance Music, Culture and the Politics of Sound*. Londres: Routledge, 1999, p. 1.

<sup>14</sup> El estudio canónico en este sentido es el de Stuart Hall y Tony Jefferson (eds.): *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-war Britain*. Londres: Routledge, 1993.

<sup>15</sup> Laclau, op. cit.

mediante usos de indumentaria, tatuaje o drogas, paralelamente a las nuevas teorizaciones sobre el carácter performativo y socialmente articulado de las identidades de género.

Por último, también las subculturas musicales eran un terreno privilegiado para reflexionar sobre las ambivalencias y contradicciones de la cultura como espacio contrahegemónico de resistencia y trasgresión frente a la capacidad de neutralización de la cultura comercial. Es decir, no se trataba de idealizar el espacio de la música de consumo como un laboratorio social utópico avanzado, sino de entender ese ámbito musical como un entorno singularmente elocuente de las ambigüedades y contradicciones propias de la cultura en el capitalismo multicultural global, en el cual la oferta/demanda de gratificación inmediata y el ideal de libertad individual promueven la trasgresión permanente. Pero esa trasgresión sin fin tiene su contrapartida en la permanente asimilación y neutralización a que se ve abocada una demanda igualmente sin fin, una suerte de mercantilización y consumo de la subversión. Esa demanda constante de lo diferente conduce a su opuesto, a la homogeneización. Desde esta compleja tensión entre resistencia y reproducción es donde hemos de pensar nuevas formas de trabajar en el ámbito de la cultura.

### **3. Otra relacionalidad (2003-2006)**

El Fórum Universal de las Culturas Barcelona 2004 fue un evento promovido desde el Ayuntamiento con el fin de aglutinar los recursos económicos, políticos y mediáticos necesarios para una gran transformación urbanística de la ciudad (en este caso centrada en el frente litoral del Besòs, y con el fin de completar el proceso iniciado con los Juegos Olímpicos de 1992), tomando como coartada la cultura. Tuvo lugar en el verano de ese año y, en sí mismo, el evento era significativo de las nuevas formas de interpenetración de cultura, política y economía en la era posindustrial, y más concretamente de la instrumentalización de la cultura con fines de legitimación de políticas neoliberales de promoción internacional de la ciudad. Por parte de la municipalidad, la apuesta por este evento se enmarcaba en una estrategia de crecimiento urbano basada en grandes eventos, dada su condición de capital sin Estado. El Fórum suponía un cambio de escala de la ciudad, el desbordamiento de los límites metropolitanos, y era la transformación urbana más importante desde 1992, en una ciudad cuya historia urbana moderna viene determinada por la celebración de grandes eventos internacionales, desde la Exposición Universal de 1888.

El Fórum 2004 era parte de un fenómeno global de transformación de las economías urbanas occidentales hacia el sector

terciario, que ya se inició progresivamente a finales de los setenta con la primera crisis industrial, y en el cual el turismo se convertía en uno de los principales objetivos económicos. En ese proceso de reestructuración capitalista, las nuevas economías urbanas en la era posindustrial o posfordista han dado un nuevo protagonismo a la cultura como sector productivo. Varios teóricos han descrito el proceso, desde Fredric Jameson en los primeros ochenta, a través de sus célebres escritos sobre la posmodernidad, hasta David Harvey o Antonio Negri y Michael Hardt más recientemente, solo por mencionar a algunos. Jameson describe el proceso como una transformación en la que «todo se vuelve cultural».<sup>16</sup> El concepto de «capitalismo cognitivo» ha surgido para denominar ese proceso de articulación de nuevas tecnologías informáticas y comunicativas con el trabajo inmaterial, creativo, relacional y afectivo, que adquiere nueva centralidad en las industrias culturales y que rompe la tradicional oposición entre ocio y trabajo. El capitalismo «pone la subjetividad a trabajar», tal como Paolo Virno ha analizado de manera paradigmática.<sup>17</sup>

El modelo económico que se perfilaba para la Barcelona del siglo xx era el de la ciudad terciarizada y creativa basada en las industrias del diseño, lo que desde el gobierno municipal se denominaba «la ciudad del conocimiento». Buena parte de la propaganda institucional municipal se orientaba hacia una visibilización idealizada de esta economía del conocimiento y del «trabajo inmaterial», que comportaba nuevas formas de trabajo autónomo en el ámbito de las industrias culturales y la emergencia de una nueva clase trabajadora autónoma de alta cualificación, pero simultáneamente autoexplotada, empobrecida y precarizada: el cognitariado.

El Fórum 2004 trajo consigo un nuevo y masivo despliegue de la ingeniería de propaganda institucional, continuando y radicalizando la lógica inaugurada en el periodo preolímpico de la segunda mitad de los ochenta. Estas técnicas de gestión del consenso a través de imágenes idealizadas de la ciudad parecían responder también a una presión social cada vez mayor ante la creciente dificultad de las clases medias y trabajadoras por mantener las condiciones materiales adquiridas a lo largo de la segunda mitad del siglo xx.

En ese contexto y con la voluntad de ofrecerse como un contramodelo al Fórum de las Culturas, en otoño de 2004 la exposición *¿Cómo queremos ser gobernados?*<sup>18</sup> se presentó sucesivamente y de manera cambiante en varios lugares de la zona Poblenou-Besòs, en la periferia del Fórum 2004, a modo de una exposición en proceso, e incorporando un método museístico basado en la articulación de trabajo artístico y dinámicas sociales. Así, el trabajo del comisario se desarrollaba a partir del diálogo con colectivos de la ciudad, en este caso del movimiento vecinal de la zona del Besòs, el Fòrum de la Ribera del Besòs.



Periódico de la exposición *¿Cómo queremos ser gobernados?*, MACBA, 2004.

**16** Fredric Jameson: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Editorial Paidós, 1991 (el texto original es de 1984). Véase asimismo David Harvey: *The Condition of Postmodernity*. Cambridge, Mass.: Blackwell, 1990; Antonio Negri y Michael Hardt: *Imperio*. Barcelona: Editorial Paidós, 2002.

**17** Véanse sus libros *Virtuosismo y revolución. La acción política en la era del desencanto* y *Gramática de la multitud*, ambos publicados por Traficantes de sueños, Madrid, 2003.

**18** *¿Cómo queremos ser gobernados?*, IES Barri Besòs, Palo Alto, Centre Cívic La Mina, del 22 de septiembre al 7 de noviembre de 2004. Con la participación de: Sonia Abian, Ibon Aranberri, Maja Bajevic, Sergio Bologna, Salvador Clarós, Alice Creischer, Ines Doujak, Miren Etxezarreta, Patrick Faigenbaum, Harun Farocki, Grup Taifa, Sanja Ivekovic, Paco Marín, Ramon Parramon, Carlos Plegari, Precarias a la deriva, Florian Pumhösl, Alejandra Riera, Joan Roca, Dierk Schmidt, Jordi Secall, Andreas Siekmann, Colectivo Situaciones, Mercè Tatjer y Minze Tummescheit.

El proceso de la exposición empezó formalmente en enero de 2003 con una serie de debates en el Museo titulada *De les Glòries al Besòs. Cambio urbano y espacio público en la metrópolis de Barcelona*,<sup>19</sup> organizada en el contexto de la exposición de Muntadas *On Translation*. El proyecto de Muntadas planteaba un debate sobre la traducción cultural que podía extenderse a las transformaciones en curso en la ciudad, la privatización del espacio público y la pérdida de densidad y memoria histórica en la metrópolis neoliberal. La serie de debates fue un intento de presentar un estado de la cuestión y un debate público sobre la situación en Barcelona inmediatamente antes del Fórum 2004, con la participación de sus principales agentes institucionales y sociales. Ese programa de debates fue el inicio formal visible de un proceso de colaboración con grupos locales y movimientos vecinales de la zona Poblenou-Besòs, particularmente el Fòrum de la Ribera del Besòs, un espacio de convergencia de múltiples movimientos sociales de la zona en donde el Fórum tenía lugar.

La contrapartida social a las campañas publicitarias promovidas por el Ayuntamiento a propósito del Fórum 2004 posiblemente tuvieron su culminación en las nuevas formas comunicativas que emergieron del ciclo de reactivación de las luchas sociales, que tuvo lugar en Barcelona entre 2000 y 2004, un proceso aún insuficientemente teorizado. El movimiento se articuló en torno a tres grandes campañas sucesivas: la de junio de 2001 contra el encuentro del Banco Mundial, la de marzo de 2002 contra la Cumbre Europea y la campaña contra el Fórum 2004. En el ámbito local, estas campañas supusieron una transformación radical en los modos de comunicación e intervención pública por parte de los nuevos movimientos sociales, y dieron lugar a una gran riqueza y complejidad experimental en los modos de intervenir en un contexto fuertemente mediatizado por la publicidad institucional. Los movimientos sociales tomaban nueva conciencia del grado de centralidad de la imagen y lo simbólico en los conflictos sociales en el capitalismo posindustrial.<sup>20</sup>

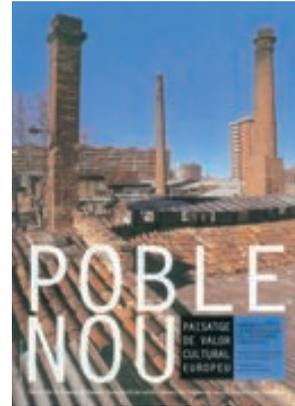
*¿Cómo queremos ser gobernados?* se insertaba en este clima de movilizaciones como parte de la crítica a la lógica de las políticas culturales de grandes eventos como el Fórum 2004 y se ofrecía como un contramodelo. De manera en parte semejante a Las Agencias, aunque en un contexto metropolitano y global muy diferente, el proyecto buscaba articular formas de colaboración entre la institución y los nuevos movimientos sociales. En este sentido, es importante entender el amplio rechazo popular que tuvo el Fórum en la propia ciudad, tanto por parte del movimiento vecinal y social más clásico, como por parte de los nuevos movimientos antiglobalización o anticapitalistas, así como por parte de amplios sectores de la sociedad civil no organizada. Este amplio rechazo no iba dirigido solamente a la retórica populista y falsa-

**19** *De Les Glòries al Besòs. Cambio urbano y espacio público en la metrópolis de Barcelona*, debates públicos, del 13 de enero al 13 de marzo de 2003, con la participación de Jordi Borja, Paco Marín, Salvador Clarós, Rafael González-Tormo, Mercè Tatjer, Eugenio Madueño, Oriol Bohigas, Josep Maria Montaner, Eduard Bru, Liätzer Moix, Rafael Encinas, Eugeni Forradellas, Emili García, Ferran Sagarra, Marcelo Expósito, Josep Lluís Mateo, Muntadas, Ramon Parramon, Jaume Pagès, Josep Ramoneda, Joaquim Espanyol y Joan Roca.

**20** Algunas publicaciones documentan este ciclo de los nuevos movimientos sociales en Barcelona, entre 2000 y 2004. Entre ellas, sin afán de exhaustividad, cabe mencionar: Unión Temporal de escritoras (UTE): *Barcelona marca registrada. Un model per desarmar*. Barcelona: Virus Editorial, 2004; AA VV: *La otra cara del Fòrum de les Cultures S.A.* Barcelona: Edicions Bellaterra, 2004; y Enrique Leiva, Ivan Miró y Xavier Urbano: *De la protesta al contrapoder. Nous protagonismes socials en la Barcelona metropolitana*. Barcelona: Virus Editorial, 2007.



*I Jornada llegat industrial i innovació,*  
La Escocesa, Barcelona, 30 de junio de 2003



Cartel de la campaña para la preservación del patrimonio industrial del Poblenou, Grup de patrimoni del Fòrum de la Ribera del Besòs, 2003

mente participativa con que la municipalidad intentaba articular un discurso blando sobre la multiculturalidad, sino que correspondía a una necesidad social ampliamente compartida de crear fisuras en la imagen de consenso e intentar hacer visibles las deficiencias, contradicciones y mitos inherentes al modelo terciario neoliberal. Ello era sintomático de las demandas por parte de la sociedad civil de un debate abierto sobre el modelo urbanístico y económico de ciudad terciarizada y extrovertida, adoptado por el poder local, y de una desconfianza sobre las consecuencias sociales de ese modelo. Esa desconfianza social se vio corroborada a finales de 2004 por el fracaso del Fórum no solo como evento cultural convincente y significativo (cosa que nunca fue), sino, para expresarlo con sus propios términos, como motor de una dinamización económica y social de la ciudad.

A partir de otoño de 2003 habíamos establecido una red de colaboración con los movimientos contrarios al Fórum 2004, fundamentada en las experiencias de los años anteriores, principalmente de Las Agencias, y habíamos perfilado una estrategia de cara a un programa de eventos públicos en la ciudad capaz de visibilizar la actividad de los movimientos y su capacidad organizativa, de modo que fuera posible constituir una contraesfera pública temporal en el contexto de la Barcelona bajo el gran aparato propagandístico hegemónico institucional. Así, en noviembre de ese mismo año, presentamos el seminario *La construcción del público. Actividad artística y nuevo protagonismo social*,<sup>21</sup> en el que participaban, entre otros, miembros del colectivo argentino Situaciones, que habían teorizado con singular influencia sobre las experiencias de movilización y autoorganización populares durante la crisis argentina, seguidas con particular atención por los movimientos sociales de Barcelona.<sup>22</sup> Ese seminario contaba también con Paolo Virno, cuya intervención en la ciudad se produjo a través de un programa itinerante en varios espacios institucionales y de los movimientos sociales en la ciudad. En marzo de 2004 presentamos un seminario con Immanuel

**21** *La construcción del público. Actividad artística y nuevo protagonismo social*, 28 y 29 de noviembre de 2003, con la participación de Roger Buerger, Alice Creischer y Andreas Siekmann, Colectivo Situaciones, Alejandra Riera, Catherine David, Michael Warner, Marina Garcés, César de Vicente, Brian Holmes y Georg Schoellhammer. El seminario con Paolo Virno tuvo lugar del 1 al 5 de diciembre.

**22** Como se manifiesta en la publicación del Colectivo Situaciones, *Argentina. Apuntes para el nuevo protagonismo social*. Barcelona: Virus Editorial, 2003.



Fotografías de Patrick Faigenbaum en la Rambla Prim y recorridos urbanos por el Poblenou y La Mina, en el contexto de la exposición *¿Cómo queremos ser gobernados?*, otoño de 2004

**23** *La revolución (no será) retransmitida. Jornada sobre comunicación activista y descentralizada*, 30 de abril de 2004. Con la participación de Carles Ameller, Franco Berardi «Bifo», Amador Fernández-Savater, DeeDee Halleck, Naomi Klein, Avi Lewis y José Pérez de Lama. Coordinada por Marcelo Expósito.

Wallerstein y en abril otro con Antonio Negri, de nuevo con un formato de recorrido articulado por diversos espacios de la ciudad. Este ciclo culminó con un seminario de comunicación descentralizada y activista a finales de abril,<sup>23</sup> que enlazó con la celebración del Euromayday y contó de manera significativa con la participación de Naomi Klein. Esta participación fue estratégica para el movimiento porque Klein había recibido una invitación a participar en el Fórum 2004 y, al rechazarla y aceptar participar en el seminario del Euromayday estaba contribuyendo a deslegitimar el Fórum y denunciar su incapacidad de conectar con el movimiento social.

### ***¿Cómo queremos ser gobernados?***

El proyecto *¿Cómo queremos ser gobernados?* contaba con el comisariado de Roger Buergerl y se articulaba en torno a nociones de gobernabilidad aportadas por el comisario y basadas en lecturas de Giorgio Agamben y Michel Foucault. Se materializó finalmente en una exposición entre septiembre y noviembre en varios espacios de la zona Poblenou-Besòs, que intentaba ofrecerse como un modelo alternativo y desterritorializado de museo, constituido por la actividad y no por un espacio prelegitimado y predeterminado. Su inserción metropolitana buscaba visibilizar las historias locales olvidadas o aplastadas por los relatos hegemónicos sobre la historia de la ciudad. En este sentido, el trabajo con los colectivos locales del Fórum de la Ribera del Besòs se traducía organizativamente en un «patronato desde abajo», es decir, reproduciendo la estructura organizativa propia del museo pero redirigiéndola hacia la participación de los sectores de la sociedad civil que son activos políticamente pero que no constituyen la elite político-económica que suele formar los patronatos de los museos. El proceso de trabajo implicaba reuniones y discusiones con el comisario y los colectivos locales de cara a la configuración de la exposición y en particular de aquellos proyectos de encargo que planteaban «anclajes» locales de la exposición y por tanto relecturas críticas sobre los relatos y los imaginarios urbanos dominantes. Estos proyectos de encargo (a Patrick Faigenbaum y Joan Roca en el Besòs, a Sonia Abian y Carlos Piegari en Poblenou y a Ramon Parramon y Paco Marín en La Mina) intentaban dar visibilidad a luchas históricas, como las de la memoria del trabajo y el patrimonio industrial, los servicios y equipamientos públicos, el empleo precario y la reconstrucción de utopías políticas locales modernas vinculadas a la actividad política de los diversos movimientos sociales y sindicales históricos, entre otras. Esta recuperación de la memoria popular no visible de la ciudad resistía al potencial impacto homogenizador y amnésico del Fórum 2004.

La exposición se presentaba en varios espacios públicos de la zona Poblenou-Besòs y se articulaba como un recorrido por la

ciudad. Este recorrido no era solamente espacial, sino también temporal. Los diferentes espacios que acogían la exposición se abrían y cerraban sucesivamente, a modo de escenografía en proceso de cambio permanente. El discurrir de la exposición generaba un contexto para un programa de actividades públicas (debates y conferencias, performances, proyecciones), que ocurría tanto en los espacios expositivos como en otros lugares de la zona.

El recorrido se iniciaba en un centro educativo público, el Instituto de Educación Secundaria (IES) Barri Besòs, que había desempeñado una importante labor de provisión de servicios públicos para el barrio y que había sido un lugar de encuentro para los movimientos sociales de la zona. Después, continuaba en un espacio industrial histórico hoy reconvertido para la producción terciaria –Palo Alto, en el valioso conjunto de la calle Pellaires–, y en el Centro Cívic La Mina, un espacio cultural característico del nuevo urbanismo socialdemócrata barcelonés de los años ochenta, situado en un barrio que, históricamente, encarna las insuficiencias y desigualdades existentes en las políticas públicas del área metropolitana. Finalmente, en su última etapa llegaba a un centro comercial emblemático de la privatización de los nuevos espacios públicos, pero también de las formas imprevistas de apropiación social de esos espacios: el Centro Comercial Diagonal Mar. Este itinerario, con sus discontinuidades y tensiones, era una lectura de la historia de la ciudad que se contraponía al imaginario dominante y que intentaba hacer visibles otras imágenes y reconstruir historias subalternas que han quedado al margen de la construcción hegemónica de la metrópolis moderna.

El contenido de la exposición se desarrollaba en torno a tres temas:

En primer lugar, la modernidad entendida como categoría que no es exclusivamente universal, sino que también incorpora especificidades o anomalías en el modo en que se produce en las diferentes partes del mundo: la industrialización, la urbanización, la secularización, la individualización, la administración burocratizada, etc.

En segundo lugar, la inmanencia neoliberal y el tránsito del fordismo al posfordismo. ¿Con qué clase de mentalidades posfordistas nos confrontamos en las diferentes partes del mundo? ¿Qué lecciones podemos extraer de lo local en un diálogo transnacional? En relación con este tema, era de particular interés el *revival* de fenómenos premodernos como el regionalismo radical. Pero el foco no eran los barrios étnicos dentro de las metrópolis multiculturales, sino sobre todo las relaciones entre diásporas y orígenes.

Y en tercer lugar, el estado de excepción como norma –la movilización total de la subjetividad en el posfordismo, o la «subjetividad puesta a trabajar»–, y el discurso del sujeto radical, teorizados por Agamben y Virno.



*¿Cómo queremos ser gobernados?*, en el IES Barri Besòs, Palo Alto, nave XYZ y el Centre Cívic La Mina, 2004

Cada uno de los tres temas se desplegaba de manera relativamente monográfica en cada uno de los tres espacios.

Así, por ejemplo, la exposición en el IES Barri Besòs se centraba en la cuestión del buen gobierno a partir de una reproducción de un mural alegórico de Lorenzetti, y escenificaba el propio dispositivo de la exposición artística como medio de intervención política. Esto lo hacía a través de la documentación de un ciclo histórico de exposiciones artísticas presentadas en espacios no artísticos, como la Bienal de Arte Latinoamericano de 1968 en la sede de la Confederación General de Trabajo de Rosario, en el contexto de las experiencias del conceptualismo argentino del ciclo de *Tucumán Arde*; o el proyecto de Alice Creischer y Andreas Siekmann *ExArgentina*, sobre la crisis argentina de 2001-2002, que se había presentado unos pocos meses antes en el Ludwig Museum de Colonia<sup>24</sup> a modo de terapia institucional posterior a una cumbre del G-8 celebrada justo antes en el mismo lugar; pasando por una experiencia artística que tuvo lugar en el mismo IES Barri Besòs en 1989, en el contexto de unas jornadas sobre el futuro de las periferias urbanas y que fue el momento fundacional del movimiento vecinal de la zona y de la formación del Fòrum de la Ribera del Besòs.<sup>25</sup> Al trazar esa micro-historia, la propia exposición *¿Cómo queremos ser gobernados?* se presentaba a sí misma en el IES Barri Besòs dentro de esa tradición de construir espacios de confluencia entre el arte y el movimiento social, a la vez que tematizaba la cuestión de la exposición como medio y como espacio público.

En una antigua fábrica de Poblenou –la nave XYZ de Palo Alto–, la exposición escenificaba el tránsito al posfordismo y la inmanencia neoliberal a través de la metáfora de la salida de la fábrica, una de las imágenes con las que nace el cine y asimismo el objeto de una obra homónima de Harun Farocki (a su vez un rastreo archivístico de la memoria de ese momento fundacional en el cine del siglo xx). Por tanto, en la imagen de la salida de la fábrica confluían varios sentidos: por un lado, la tradición documental como género artístico-político implicado históricamente en la representación de los nuevos sujetos de masas y de los movimientos sociales; por otro lado, era una metáfora del paso a la economía posindustrial y a la producción y sociabilidad posfordista, del paso de las luchas del proletariado a las nuevas luchas de los trabajadores cognitarios y autónomos; era también una alusión a la vida social posterior al trabajo, a la «noche de los proletarios», es decir, al momento para la cultura y la educación política, para la autoorganización, que apunta a la confluencia indisoluble de educación y política en los movimientos por la emancipación; y, en este caso, era también una alusión a la memoria del movimiento obrero y, por extensión, a las nuevas luchas por el patrimonio industrial de Barcelona.

<sup>24</sup> Véase [www.exargentina.org](http://www.exargentina.org).

<sup>25</sup> Véase la publicación surgida de esa experiencia, Joan Roca (ed.): *El futur de les perifèries urbanes. Canvi econòmic i crisi social a les metròpolis contemporànies*. Barcelona: Institut de Batxillerat Barri Besòs, 1994. Las jornadas y la muestra artística se celebraron del 10 al 13 de mayo de 1989.



Exposición fotográfica en Can Ricart en el marco de la Jornada de puertas abiertas, 11 de junio de 2005

Por último, la exposición en el Centre Cívic La Mina tematizaba la idea del estado de excepción convertido en norma, a través de una presentación monográfica del proyecto *ExArgentina*, de Creischer y Siekmann.

Aparte de que, a escala metropolitana, esta exposición fue determinante para la articulación del debate ciudadano sobre el patrimonio industrial (que sería el catalizador después del Fórum 2004 del debate sobre el modelo de crecimiento de la ciudad y que tendría en la campaña por Can Ricart su centro), en el ámbito del trabajo del Museo las consecuencias de esta exposición fueron determinantes en la revisión de los programas educativos. La experiencia en el IES Barri Besòs apuntaba a la necesidad de entrar en el campo educativo de una manera más compleja y orgánica, es decir, comportaba llevar los espacios de experimentación posibles en el campo de las instituciones culturales al campo de las instituciones educativas. Era necesario que el museo estuviera dentro de los currículos escolares. Esa era asimismo una manera de radicalizar los presupuestos de una crítica institucional, en el sentido de abrirse a otros espacios institucionales más allá del museo.

La rearticulación de los programas educativos pasaba también por que el Museo pudiera ofrecer formación a todos los niveles educativos, incluido el universitario, y por tanto contribuir a la formación de profesionales del ámbito de la cultura. De ahí surgió el Programa de Estudios Independientes.

### **Educación política**

En su conferencia dentro del programa de eventos de *¿Cómo queremos ser gobernados?*, Sergio Bologna planteó con certeza que la pregunta clave de nuestra época de acumulación flexible, trabajo autónomo y economías terciarias es dónde y cómo puede producirse una educación política.<sup>26</sup> En el capitalismo fordista la fábrica era, además del lugar de la producción, el espacio de la formación política. El conflicto era indisociable de la innovación; conocimiento histórico y agitación social eran las dos caras de una misma moneda. Con la nueva centralidad del trabajo autónomo en la producción capitalista posindustrial, toda una cultura política que se generaba en la fábrica desaparece. La flexibilidad posfordista exige procesos de autoformación y educación conti-

<sup>26</sup> «¿Cómo queremos ser trabajadores autónomos?», conferencia pronunciada el 30 de septiembre de 2004, en el IES Barri Besòs.

nuada, pero mantiene el interrogante acerca de los lugares de la educación política. Sin embargo, el imaginario de la educación se halla modelado todavía por la cultura del trabajo fabril a tiempo completo, que ya no es de hecho la forma de trabajo dominante: «ya no nos encontramos en una situación en la que el “pensamiento emancipador” se pueda difundir mediante una laboriosa tarea de formación», y, por tanto, como concluía Bologna, la construcción de nuevos espacios para la educación política es hoy la tarea fundamental. La voluntad de asumir esta tarea era el punto de arranque del Programa de Estudios Independientes del MACBA (PEI), que se inició en enero de 2006.

¿Cómo articular la discusión sobre el museo como productor de relatos historiográficos en una época con las aspiraciones y responsabilidades de una educación política, de una «pedagogía perversa» inspirada en René Schérer y en Jacques Rancière?<sup>27</sup> En ambos casos, aunque muy diferentes entre sí, se trata de intentos de desnaturalizar el ámbito institucional educativo y evidenciar algunos de sus presupuestos, en particular el modo en el que el marco educativo construye a sus propios sujetos y reproduce las condiciones de desigualdad existentes a través de rígidas divisiones. Hacer confluir ambos debates implica que una comprensión crítica de la tarea histórica del museo es indisoluble de una pedagogía igualmente crítica, que sea capaz de poner en cuestión el marco existente y restituir los vínculos entre los campos científico, educativo, artístico y cultural. Esto supone contribuir a las condiciones para el surgimiento de otros sujetos, de otros públicos.

La confluencia de historiografía, coleccionismo y educación tiene además otro sentido. Es evidente que la educación constituye una de las formas de patrimonio más básicas y fundamentales y que ha sido crucial para el progreso de las clases populares en el siglo xx. En este sentido, el debate sobre el patrimonio se vincula al potencial transformador y no meramente reproductor de las colecciones de un museo. El desafío consiste en explorar nuevas formas de gestión del patrimonio común en diálogo con los sujetos sociales y, al hacerlo, romper las fronteras administrativas y sociales existentes. En este punto, nos parecía necesario insistir en que la distancia entre las artes contemporáneas y la sociedad —que con frecuencia se denuncia— es una brecha construida desde la propia articulación administrativa de las diferentes competencias del Estado entre, por un lado, la cultura y, por otro, la educación primaria y secundaria y, todavía por otro, la educación superior y la investigación. Esta división de competencias entre tres administraciones diferentes tiene consecuencias determinantes en la inserción de lo artístico en la vida cotidiana de las personas y reproduce una separación que *de facto* priva a la ciudadanía de una potencialidad fundamental en su formación personal, y que

<sup>27</sup> René Schérer: *La pedagogía perversa*. Barcelona: Editorial Laertes, 1983; Jacques Rancière: *El maestro ignorante*. Barcelona: Editorial Laertes, 2003.

les afectará el resto de su vida. Mientras estas estructuras estén separadas administrativamente, el arte difícilmente podrá salir del gueto del mercado y las industrias culturales y articularse socialmente de manera diferente a cómo lo hace hoy.

En el Museo se habían venido consolidando varias líneas discursivas que surgían del trabajo de los años anteriores a través de diferentes talleres y programas. En 2005 iniciamos una nueva articulación de estos programas (crítica del discurso, estudios de género, nuevos movimientos sociales, economía, crítica de las terapias, estudios urbanos, historiografía artística, etc.), con la intención de consolidar una articulación unitaria que configurase un Programa de Estudios. Sin embargo, no se trataba de reproducir la estructura académica sino de crear otro tipo de modelo complejo que respondiera a una articulación entre la formación académica, la investigación teórica y práctica, la interacción social y la intervención cultural. El objetivo era desarrollar formas de articulación inéditas de la práctica intelectual y académica con la práctica social y la esfera pública, más allá de los campos disciplinarios establecidos del arte y la teoría.

En este sentido, el PEI buscaba incentivar una capacidad de actuación en el campo de la actividad profesional que se fundamentase en una posición crítica respecto al arte y la cultura. Partiendo de una concepción del campo artístico como producción en la que confluyen distintos sistemas sociales y saberes, aspiraba a una actividad capaz de poner en cuestión el marco establecido por la tecnocracia neoliberal. Entendíamos que era necesario reconsiderar el significado y la importancia del museo como institución que surge históricamente del proyecto ilustrado de una educación popular. Por tanto, el campo de los estudios museísticos se convertía en un espacio indisociable de la crítica sobre los procesos de construcción del saber y sus políticas.

### **Otra relacionalidad**

En otoño de 2004, y coincidiendo con *¿Cómo queremos ser gobernados?*, una nueva presentación de la Colección se abrió en el Museo con el título genérico de *Poéticas relacionales*, planteando una reflexión a partir de los textos de Édouard Glissant sobre la poética de la relación como una crítica o alternativa a una concepción esencialista de la identidad cultural. La exploración sobre la relacionalidad continuó más tarde con la exposición *Un teatro sin teatro*, que extendía el debate hacia la cuestión de la teatralidad como el lado reprimido de la modernidad artística de la posguerra, según el *dictum* de los grandes críticos formalistas como Clement Greenberg y, particularmente, Michael Fried, cuyo canónico ensayo *Arte y objetualidad*<sup>28</sup> constituye la formulación tardomoderna más depurada de la oposición radical entre la visualidad moderna y el teatro.

<sup>28</sup> Michael Fried: *Arte y objetualidad*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2004.

Esta línea de trabajo sobre la relacionalidad y la teatralidad planteaba la hipótesis de un posible paradigma relacional como crítica al modelo representacional del trabajo del museo, es decir, aquel que somete la actividad pública del museo a un paradigma visual, cuyo dispositivo central es la exposición. En este sentido, y como intento de superar las limitaciones de la representación y favorecer espacios de experimentación que promovieran los procesos, la actividad y el debate antes que su cosificación en obras de arte, pensamos que el modelo relacional podía ofrecer un marco teórico y práctico útil.

El concepto de relacionalidad constituyó parte del método de trabajo de la exposición *¿Cómo queremos ser gobernados?* y se articuló posteriormente de manera monográfica a través de un seminario en dos partes, titulado justamente *Otra relacionalidad*, que tuvo lugar en noviembre de 2005 y en marzo de 2006.<sup>29</sup> Relacionalidad era un concepto que nos permitía intervenir de manera abiertamente polémica en el debate sobre las instituciones artísticas y sus públicos, devolviendo la densidad política a un concepto que se utilizaba para defender una pseudoarticulación blanda de lo artístico y lo social y que creaba un simulacro de participación, a partir de una banalización y espectacularización del concepto de antagonismo como constitutivo de lo social. Contrariamente, entendíamos lo relacional como un espacio para el arte que cuestionaba una autonomía institucional hiperlegitimada y que, por el contrario, investigaba nuevas formas de interacción con lo social, aunque sin pretender sobreescenificarlas.

Considerábamos necesario rescatar el debate relacional del gueto aristocrático de la «estética relacional» de Nicolas Bourriaud y su Palais de Tokio, que nos parecía una cosificación perversa tanto del activismo político como de las nuevas formas de producción inmaterial, afectiva, comunicativa y relacional del posfordismo. El capitalismo penetra en la subjetividad y la pone a trabajar, y de ese modo la idea tradicional moderna de la cultura y el arte como esfera autónoma, ajena a la razón instrumental, entra en una crisis irreversible. El problema crucial que ponía sobre la mesa el debate sobre un arte relacional nos parecía que era justamente este: cómo reinventar la autonomía artística en un contexto en que tal autonomía parece impensable. A nuestro entender, la «estética relacional» de Nicolas Bourriaud se correspondía con una concepción superficial, blanda y falsamente consensual de la experimentación artística, en realidad inmovilista y regresiva en la medida que «estetiza» el paradigma inmaterial y comunicativo y los procesos sociales y creativos que le son implícitos, al imponerles un régimen exhibitivo que interrumpe su movilidad y que congela y fetichiza las prácticas. De ahí la búsqueda de «otra relacionalidad», una búsqueda que es indisoluble de la búsqueda de «otra autonomía artística».



Seminario *Otra relacionalidad* (2ª parte), MACBA, marzo de 2006

**29** *Otra relacionalidad. Repensar el arte como experiencia*, con la participación de Alexander Alberro, Leo Bersani, Claire Bishop, Bernard Blistène, Jesús Carrillo, Helmut Draxler, Kaja Silverman, Beatrice Von Bismark y WHW, 25 y 26 de noviembre de 2005; y *Otra relacionalidad (2ª parte). Sobre la cura en tiempos despojados de poesía / Sobre la poesía en una época que no tiene cura*, con la participación de John Beverley, Antonella Corsani, Marcelo Expósito, Brian Holmes, kpD, Maurizio Lazzarato y Suely Rolnik, 17 y 18 de marzo de 2006.

Pero la relacionalidad no fue solamente un debate sobre lo social limitado al campo de los museos: es una cuestión epistemológica fundamental indisoluble de los discursos críticos con las diversas formas de esencialismo. Tal como explica Leo Bersani, «al menos desde Descartes, nociones de relacionalidad social han sido determinadas por el privilegio de las preocupaciones epistemológicas sobre preguntas sobre la naturaleza del ser. A partir de Heidegger y su crítica de la epistemología cartesiana, podemos invertir esta prioridad, aunque al referirnos al ser no queremos referirnos a una entidad o esencia ontológica sino a algo así como un principio de conectividad universal. Una reflexión moderna sobre el ser debe concebirse a sí misma no como una aproximación a una verdad metafísica. Más bien, la ontología más acorde con una era de la información es aquella que identifica el ser como relacionalidad, como el principio de conectividad asumido por las tecnologías de la transmisión, así como por el imaginario social que puede reflejarlo o violarlo.»<sup>30</sup>

Bersani define al sujeto relacional como constituido por y como posiciones de sujeto, vaciando de sentido la oposición entre sujeto y objeto. El arte, continúa Bersani, «ilumina la relacionalidad al inmovilizar temporal y heurísticamente las relaciones».<sup>31</sup> Desde el punto de vista del Museo, entendíamos lo relacional como un espacio para el arte que suspendiera temporalmente la autonomía institucional preconstituida e investigase nuevas formas de interacción con lo social. Aunque sin pretender sobreescenificar ese proceso. Entendíamos el museo como un espacio para esa experimentación, no solo ni principalmente para su exhibición. Intentábamos encontrar maneras en que el arte pudiera hacer una contribución significativa, desde su especificidad, a una multiplicación de esferas públicas.

Pero también, llegados a este punto y desde la perspectiva del trabajo hecho, nos parecía necesario mostrar cierta cautela respecto al propio paradigma relacional y evitar una lógica determinista o una visión teleológica de un arte relacional como superación histórica de la autonomía artística y de las formas liberales de representación estética y política. Después de varios años de experimentación institucional, podíamos constatar cómo las prácticas radicales (que aquí intentábamos teorizar bajo este genérico de «otra relacionalidad») pueden preparar el terreno para el surgimiento de nuevas formas regresivas de política cultural de signo populista y comunitarista, que es necesario evidenciar y criticar. Nos encontrábamos con que los gobiernos de genealogía social-demócrata (aunque *de facto* sean neoliberales) se apropian del lenguaje de la experimentación radical y promueven formas comunitaristas de gestión sociocultural, cuyos efectos son enormemente perversos y destructivos en cuanto a la vida pública. En este contexto, aparecen propuestas pseudoartísticas que tienden a susti-



Portada de la *Ag*, otoño de 2004

<sup>30</sup> Entrevista con Leo Bersani, en [www.macba.cat/uploads/20051107/bersani\\_cat.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20051107/bersani_cat.pdf) (consultado: diciembre de 2009).

<sup>31</sup> Leo Bersani y Ulysse Dutoit: *Caravaggio's secrets*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1998, p. 72.

tuir las formas propiamente políticas de organización y representación de la sociedad civil por nuevas formas de gestión y marketing cultural. Ese proceso transforma las cuestiones políticas, jurídicas y sociales en cuestiones culturales y propone, en consecuencia, su gestión desde estrategias de animación sociocultural. De este modo, lo cultural aparece como sinónimo de un espacio consensual, de una falsa homogeneidad social, con una connotación universalista y prepolítica. Un ejemplo a gran escala de este proceso en Barcelona había sido el Fórum 2004. Pero esa lógica opera también a pequeña escala y de manera posiblemente mucho más perversa. En suma (y esto nos concierne a los que pensamos que esta experimentación es fundamental para la construcción de una sociedad civil y un espacio público democrático) las experiencias radicales de articulación de lo estético y el movimiento social pueden abrir el camino para la reapropiación y la resignificación consensual y anestésica de estas experiencias por parte de la nueva tecnocracia neoliberal pseudoprogresista, y por tanto abrir el camino para su propia anulación. Debemos ser conscientes de este riesgo, y nuestro desafío inmediato parece ser justamente encontrar maneras de evitarlo sin renunciar, evidentemente, a la experimentación radical.

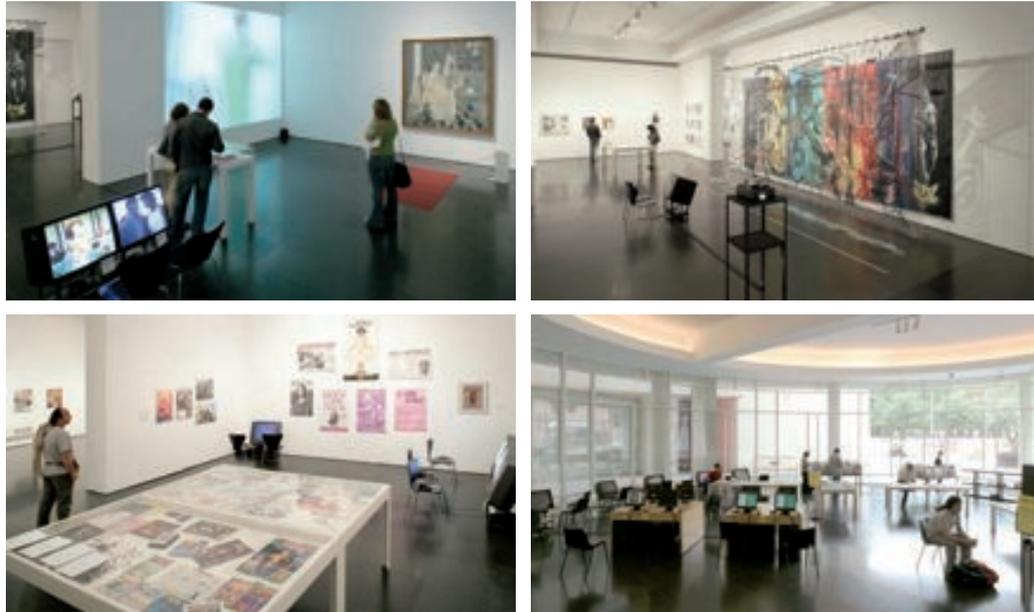
Al promover un debate sobre la relacionalidad no pretendíamos obviamente reproducir aquello que criticábamos, es decir, la lógica comunitarista y consensual, sino devolver –tal como apuntamos antes– la densidad política a la actividad artística, y no solo en sus formas digamos «relacionales». Por ello, nos parecía necesario también alertar sobre los peligros del discurso relacional. Evitar el comunitarismo implica favorecer las posiciones de diferenciación y la visualización del antagonismo. Se trataba de pensar una relacionalidad que no anulase el conflicto ni el espacio del otro, ni anulase tampoco el potencial de diferencia del espacio artístico.

### ***Desacuerdos***

La experiencia de una red institucional metropolitana de carácter asimétrico como modo de intervenir públicamente, que había sido el método organizativo de *¿Cómo queremos ser gobernados?*, se tradujo a escala estatal y en un proyecto explícitamente historiográfico con *Desacuerdos*, una colaboración institucional que tuvo lugar entre 2003 y 2005.<sup>32</sup>

*Desacuerdos* surgía de la voluntad de erigir un contramodelo historiográfico que desbordase el discurso académico y contribuyera a sentar algunas bases de reconstrucción de una posible esfera cultural crítica a escala estatal. ¿Cómo narrar historiográficamente la singularidad de la modernidad artística del Estado español, una modernidad no ortodoxa e inevitablemente ligada a los avatares políticos y sociales del pasado siglo? ¿En qué medida las institu-

**32** *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, proyecto de investigación en coproducción entre Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, MACBA y la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA artepensamiento, a la vez que proyecto expositivo y de actividades coproducido por las mismas instituciones y el Centro José Guerrero-Diputación de Granada.



Exposición *Desacuerdos*, MACBA, 2005

ciones culturales podían contribuir a nuevos procesos de democratización radical de la sociedad? ¿Qué sentido y utilidad tenía un nuevo relato historiográfico producido desde las instituciones culturales, cuando la sociedad civil mostraba síntomas claros de revitalización frente al creciente autoritarismo económico y de Estado? Eran estas algunas de las cuestiones que motivaban la voluntad de repensar los modos de narrar nuestra historia del arte del último medio siglo, en desacuerdo con los relatos establecidos.

Historiografiar críticamente determinadas políticas artísticas no podía hacerse sino desde la puesta en práctica de modelos de gestión cultural diferentes. En este sentido, nos pareció crucial la puesta en marcha de un proceso de investigación<sup>33</sup> y de una estructura descentralizada y de colaboración en red entre instituciones culturales de diversa índole, que activaran dinámicas de trabajo que desbordaran los límites institucionales, para que otros ámbitos críticos de la cultura pudieran operar sin verse subsumidos o condicionados.

Las exposiciones en el MACBA y en el Centro José Guerrero de Granada concedían un papel relevante a la noción de archivo y de documento como elementos alternativos y complementarios a las obras de arte tradicionales, necesarios para leer la historia y el presente, y se presentaban como una visibilización del proceso de investigación. Asimismo, reflejaban el trabajo de grupos, colectivos y asociaciones que se equiparaban a la figura del autor único. Un capítulo importante de *Desacuerdos* estaba ocupado por los debates públicos, encuentros y actividades a cargo de los protagonistas, estudiosos, colectivos, grupos, asociaciones, etc. que desarrollan prácticas artísticas y sociales.

<sup>33</sup> Cuyos resultados podían verse en [www.desacuerdos.org](http://www.desacuerdos.org) y en las publicaciones *Desacuerdos 1* y *2*.



Folleto de *Desacuerdos* en Arteleku, 2005

No obstante, esta visibilización expositiva no pretendía ser la traducción literal ni la única posible del proceso de investigación. La investigación había producido discursos múltiples y había sacado a la luz fenómenos poco conocidos o infrahistorizados, y aspiraba a redefinir lo que hasta ahora había sido una historia subalterna. Pero ese era un proceso contradictorio por definición. No todas las prácticas son traducibles a un dispositivo de exposición, que en sí mismo propone un modelo de experiencia y de conocimiento que convierte las prácticas en objetos. Esta consideración es importante, en la medida que una de las dificultades que abordaba *Desacuerdos* es precisamente la dificultad o imposibilidad de representar aquello que ha nacido desde una vocación de irrepresentabilidad, desde la voluntad de ruptura respecto a las condiciones dadas. ¿Cómo visibilizar en un marco institucional y expositivo prácticas de carácter antagonista, procesual y experimental orientadas al desbordamiento de los marcos institucionales establecidos y las divisiones disciplinares que les son implícitas, como por ejemplo la división entre creatividad y arte, es decir entre formas subjetivas de apropiación y práctica de métodos y saberes artísticos y la monumentalización expositivo-institucional de tales prácticas? Este proyecto admitía las paradojas y dificultades de aunar acción y representación, intención y materialidad, y era por tanto una investigación historiográfica sobre un contexto a un tiempo próximo y lejano, familiar y desconocido. Pero a la vez era una reflexión autocrítica sobre las condiciones y relaciones de poder del saber institucional y los límites del museo.

La exposición abarcaba un periodo histórico que comprendía las tres últimas décadas. Sin embargo, y a pesar de que seguía cierto sentido cronológico, no se ofrecía como un único recorrido, sino contrariamente como un marco temporal amplio que incluía varios recorridos o varias cronologías posibles que mantenían entre sí cierta continuidad pero, al mismo tiempo, que presentaban discontinuidades. Se trataba de presentar una multiplicidad de posibles articulaciones historiográficas sobre el periodo y por tanto subvertir la lógica del relato hegemónico único. El objetivo no era reemplazar un relato por otro sino evidenciar una multiplicidad de historias potenciales.

#### 4. Museo molecular (2006-2008)

En estos años hemos utilizado recurrentemente la noción de crítica institucional. La hemos entendido como una tradición de prácticas artísticas dentro del museo, surgida de las transformaciones de los años sesenta, que han aspirado a hacer transparentes las condiciones del trabajo de la institución y las relaciones de poder que le son implícitas, particularmente en la forma expositiva. En este sentido, la crítica institucional aparece como la continuación

de la tradición ilustrada moderna que entiende el museo como un espacio para la educación popular. Pero, al mismo tiempo, como una ruptura autocrítica de esa tradición. La crítica institucional es la representación del antagonismo constitutivo de lo social en el interior del museo, y corresponde a una comprensión pluralista de la esfera pública. En la medida que la crítica institucional es una traducción de la democracia liberal dentro del museo, configura a este como un modelo de esfera pública democrática.

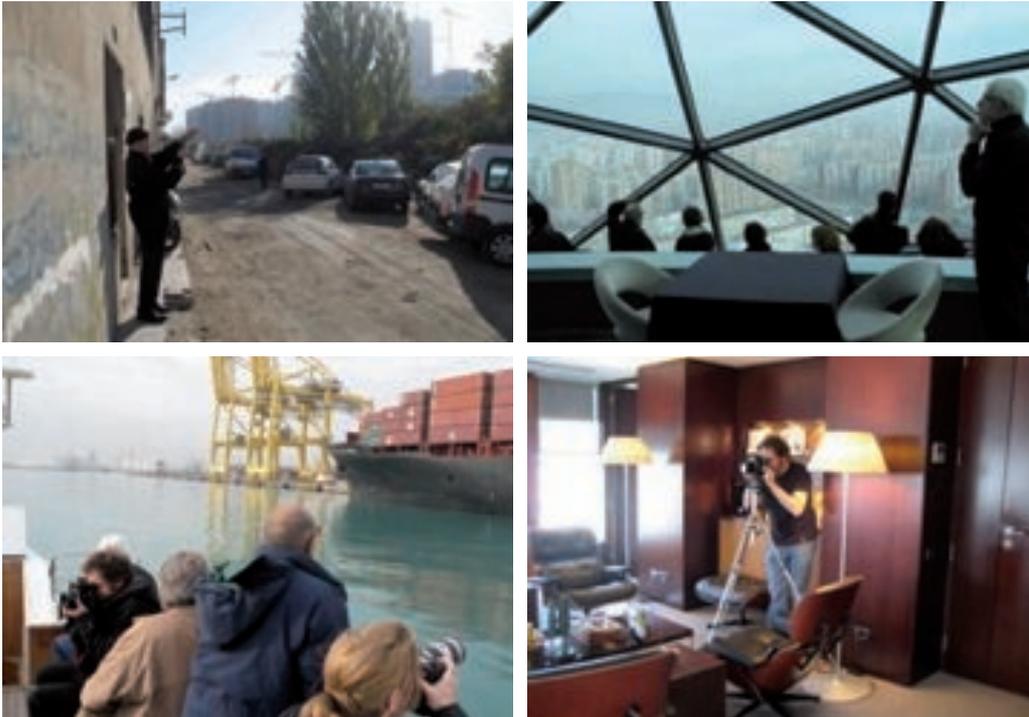
El balance de los diversos proyectos emprendidos por el Museo en este proceso de experimentación es desigual, pero, en cualquier caso, han señalado con éxito cuáles son los verdaderos límites de la crítica institucional, los límites del propio museo. Esos límites son, por un lado, la noción misma de representación y, por otro lado, las formas administrativas y organizativas a las cuales el museo está sujeto como pieza de una estructura estatal más amplia.

La experimentación del paso de un paradigma representacional a otro relacional había sido una de las tareas centrales del Museo en este proceso de profundización autocrítica. Pero, a estas alturas, podíamos decir que el destino de la crítica institucional pasaba por su socialización más allá de los límites del museo. Si la crítica institucional permanece limitada al reducto del museo y de la exposición, esta puede convertirse fácilmente en un nuevo formalismo. El destino de la crítica institucional es ir más allá de sus propios límites y contribuir a la construcción de nuevas instituciones, de nuevas prácticas, de nuevas reglas. Desde el Museo podíamos contribuir a ese proceso y por eso intentamos incidir en la superación de las fronteras institucionales existentes entre los diversos campos.

Entendíamos que el terreno de radicalización de la crítica institucional pasa por su desinstitucionalización, es decir, su deslocalización del museo para contribuir a un nuevo marco institucional global que haya interiorizado sus demandas de radicalización democrática. Necesitamos reinventar las instituciones. El gran interrogante de nuestro tiempo es cómo hacer una transición de una cultura de la resistencia a una cultura de la gestión, cómo traducir las experiencias artísticas y sociales radicales de los últimos años en una forma de gestión eficaz, que no pierda el potencial transformador.

### **Misión fotográfica**

En 2006 y en el marco del PEI, iniciamos otro proyecto que aspiraba a intervenir en el espacio de la ciudad más allá del espacio arquitectónico del Museo y a reactualizar las formas de intervención precedentes en las nuevas condiciones específicas del momento. Se trataba de un momento marcado por el enfriamiento del movimiento social y por la descomposición del proyecto urbanístico socialdemócrata y la notable ausencia de un proyecto a escala



Imágenes de la realización de la misión fotográfica, Barcelona, 2007

metropolitana para el nuevo siglo. Nuestro objetivo, por tanto, era contribuir al debate ciudadano sobre el estado de la ciudad posterior al Fórum 2004, en esta ocasión mediante el proyecto de fotografiar la ciudad emergente, de contribuir a dar forma a la ciudad del siglo XXI.

El proyecto adoptaba la forma de una misión fotográfica. Su voluntad era la de plantear el debate sobre la ciudad y su imagen en la mal llamada era posfotográfica. Nos parecía que en un contexto de descrédito del realismo fotográfico a causa de nuevas tecnologías como Photoshop y la fotografía digital era más necesario que nunca un acto de defensa del documento fotográfico y la resistencia a la naturalización del discurso sobre la muerte de la fotografía, que es en realidad un ataque a su dimensión indicial, realista y documental. A nuestro parecer, en una situación que tiende a naturalizar el fin del realismo fotográfico a través de los discursos sobre la «era posfotográfica» o la «muerte de la fotografía», la pregunta decisiva era si es posible y relevante una fotografía sin realismo. Ya sabemos que la historia de la fotografía es la historia de un medio híbrido y contradictorio pero inherentemente realista, que es indisoluble de una dimensión documental, de la representación de la realidad histórica. Una fotografía sin realismo es una fotografía irrelevante, muerta, que ha perdido su misión histórica y su capacidad de crear opinión y de inducir transformaciones sociales. No nos parecía que esta fuera una condición deseable para la fotografía. Por consiguiente, el nuevo desafío que se nos plante-

aba era abordar cómo puede la fotografía mantener una relevancia social en una época de crisis del realismo fotográfico. Ello planteaba la necesidad de inventar métodos para restablecer el vínculo entre la imagen y la realidad histórica, pero de modo que incorporara la autocrítica. El reto consistía en producir prácticas en las que el realismo fuera recuperado y reinventado de forma compleja, negociada. El impulso de este proyecto no era la nostalgia sino la pura necesidad de recuperar el campo de la representación de los debates autorreferenciales y, por tanto, de recuperar las posibilidades de intervenir significativamente en el mundo social desde el campo artístico. Y hacerlo, evidentemente, asumiendo los conflictos y las contradicciones que esta tarea supone hoy.<sup>34</sup>

Siendo conscientes de la condición polémica de los debates sobre el realismo en el arte moderno desde Courbet, y desde la perspectiva de defender hoy el proyecto del realismo como un arte orientado hacia los asuntos de interés público, quisimos adoptar de manera crítica y voluntariamente polémica (es decir, desde los presupuestos de la crítica institucional) el formato de las misiones fotográficas de los siglos XIX y XX. Estas misiones constituyen una gran tradición moderna, que recorre la historia de la fotografía desde su origen, y que arranca de la *Mission Héliographique* de 1851 y llega a la misión de la DATAR en la década de 1980, pasando por las exploraciones geográficas de 1850 a 1870, por proyectos como la FSA y por otros grandes proyectos más o menos canónicos de documentación como los emprendidos por Charles Marville, Eugène Atget, Lewis Hine, August Sander, Berenice Abbott y otros, entre, aproximadamente, el último tercio del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX. Nos parecía que las misiones o estudios fotográficos eran la mejor encarnación de la utopía fotográfica moderna, de la producción de grandes archivos fotográficos orientados a la visibilidad pública con vocación de visualizar momentos históricos y su relación con modelos de gobierno.

Nuestro proyecto sobre Barcelona partía de una serie de encargos a diversos fotógrafos locales e internacionales con la voluntad de dar imagen a una metrópolis emergente pero que aún carece de representaciones y que, en parte por ello, resulta difícil de imaginar y de entender.<sup>35</sup> Estudiar Barcelona era, a la vez, estudiar la condición urbana global a comienzos del siglo XXI. Nos parecía que nos faltaban imágenes elocuentes de la ciudad actual. Para ello era necesario partir de una desfamiliarización de las ideas e imágenes recibidas de la ciudad, que aún hoy nos parecen fuertemente ancladas en los persistentes iconos de mediados del siglo XX, de la edad de oro del paradigma humanista. Esa desfamiliarización es el primer paso para una toma de conciencia de la ciudad real que se está configurando, de la ciudad futura. El papel que desempeñan las imágenes en este proceso es el de permitirnos visualizar e intuir procesos urbanos complejos, a

**34** Me he referido más extensamente a las condiciones actuales para la reinención del documento fotográfico en: «Molecular Documents: Photography in the Post-Photographic Era, or How Not to Be Trapped into False Dilemmas», en Robin Kelsey y Blake Stimson (eds.): *The Meaning of Photography*. New Haven y Londres: Sterling and Francine Clark Institute y Yale University Press, 2008. Véase también en este sentido los materiales de la exposición *Archivo universal*, MACBA, octubre de 2008 - enero de 2009, en particular la guía de la exposición.

**35** Invitamos a participar en el proyecto a Xavier Basiana, Lothar Baumgarten, Sandra Balsells, Patrick Faigenbaum, Hans-Peter Feldmann, David Goldblatt, William Klein, Manolo Laguillo, Ana Muller, Marc Pataut, Xavier Ribas, Andrea Robbins y Max Becher, Gilles Saussier, Jean-Louis Schoellkopf, Allan Sekula y Ahlam Shibli.



Guía *Rutas metropolitanas por la nueva Barcelona*, MACBA, 2008



Revista 2007. *Imatges metropolitanas de la nova Barcelona*, MACBA, 2008

**36** *Archivo universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*, MACBA, 22 de octubre de 2008 - 6 de enero de 2009.

menudo muy abstractos. Esa visualización puede ser la base del debate ciudadano y de la intervención política. Si nuestro proyecto fotográfico intentaba construir la imagen de la ciudad futura era precisamente por una voluntad de contribuir al debate sobre el futuro de la ciudad.

Este proyecto estaba promovido como una forma de interpelación pública a través de la apropiación del modelo de la misión o el *survey* fotográfico, históricamente patrocinado por órganos gubernamentales. Era un gesto de apropiación que planteaba interrogantes al modelo dominante en el gobierno de la ciudad. El *survey* nacía con la voluntad de construir la imagen de la ciudad emergente en una época de grandes transformaciones, pero difícil de visualizar. Al igual que en otros momentos clave anteriores, el *survey* ha sido el medio para formalizar el surgimiento de nuevos sujetos históricos en momentos de inflexión. A diferencia de los años cincuenta y sesenta, en el cenit de un proceso de industrialización y de expansión urbana, hoy Barcelona carece de una imagen fuerte que visibilice los procesos en curso y que proporcione instrumentos a las nuevas mayorías urbanas para entender el alcance de las transformaciones, las oportunidades y los dilemas que se presentan, y para entender lo que hay de nuevo y singular en el proceso. En este sentido en particular, todavía no tenemos imágenes y, por tanto, no somos capaces de entender el proceso de desbordamiento del marco metropolitano establecido en el siglo xx y la necesidad de un modelo y un proyecto urbano nuevos.

El método de trabajo partía de una selección de polaridades urbanas específicas, que eran la confluencia de territorios, procesos históricos y tendencias-sujetos emergentes, y se propuso estudiarlas a partir de los varios encargos. No se trataba de un mero enfoque topográfico, sino de producir imágenes elocuentes de la temporalidad de los procesos históricos. A la vez que se daba cuenta de los procesos emergentes, se trataba de situarlos en la trayectoria del siglo xx.

#### **Archivo universal**

La exposición *Archivo universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*<sup>36</sup> surgía de la necesidad de dotar de un marco histórico al *survey* de Barcelona y pretendía contribuir a una comprensión de la complejidad de la noción de documento en la historia de la fotografía a partir del estudio y la escenificación de algunos debates concretos sobre el género en varios momentos históricos diferenciados del siglo xx. No se trataba tanto de hacer una historia del género o agotar sus posibles definiciones sino de intentar estudiar cómo el documento fotográfico se ha constituido siempre de manera ambivalente y polémica en relación con ciertas condiciones históricas específicas, intentado trazar en cada

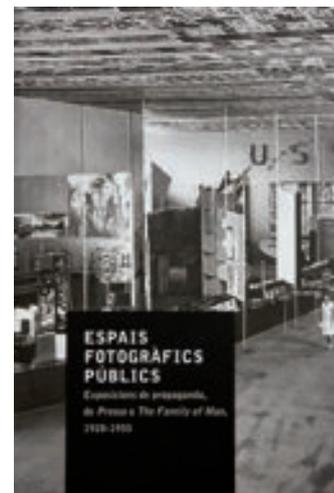
caso cuál es y cómo se construye el sujeto histórico del género documental.

A partir del estudio de algunos casos concretos, el objetivo de la exposición era proponer algunas hipótesis sobre los significados y mecanismos cambiantes del documental en un ciclo histórico que arranca con el inicio de la hegemonía de la fotografía en la prensa ilustrada, en el primer tercio del siglo XX, y llega hasta la supuesta crisis del realismo fotográfico en la era digital, al final del siglo. La exposición se organizaba de manera no cronológica en torno a debates específicos situados en el tiempo, proponiendo un método historiográfico pluralista que diera cuenta de las tensiones inherentes al relato histórico. Tenía dos grandes partes, que se subdividían en tres y dos ámbitos, respectivamente. La primera parte era un recorrido histórico por algunos de los principales interrogantes sobre el documento fotográfico en el periodo moderno, aproximadamente de 1850 a 1980. La segunda parte situaba el debate en la trayectoria histórica de Barcelona, entendida como un caso específico de estudio.

La primera parte se organizaba en torno a tres grandes ámbitos que abordaban, por orden, la cuestión del sujeto del documental, la relación del documento y la propaganda y, finalmente, la dimensión epistémica y archivística del documento. Así, la exposición arrancaba con el surgimiento oficial del género documental en la fotografía y el cine en el tránsito de los años veinte a los treinta vinculado a la representación de las clases populares y los desfavorecidos. Planteaba cómo la figura de la víctima se constituye como el sujeto del documental de corte reformista, que mantiene una dialéctica con los modelos de autorrepresentación del movimiento internacional de la fotografía de los trabajadores que aspiran a superar el modelo paternalista-victimista del documental reformista.

El segundo ámbito, *Espacios fotográficos públicos*, era un recorrido por la evolución histórica del paradigma de la exposición fotográfica de visión total inaugurado por El Lissitzky a finales de los años veinte, su difusión en Europa a partir de 1930 a través de los diseñadores y arquitectos de la Bauhaus, su reinterpretación totalitaria en los años treinta en Italia y Alemania, su llegada a Estados Unidos a través de Herbert Bayer y su reelaboración en diversas exposiciones del MoMA que culminaban en *The Family of Man*, de 1955. De este modo se dibujaba la trayectoria del espacio arquitectónico-fotográfico utópico, que comportaba un nuevo tipo de espectador, desde la Rusia revolucionaria hasta la América de la Guerra Fría.

El tercer ámbito exploraba la noción de la fotografía como instrumento para las ciencias sociales y para la creación de archivos en proyectos de resonancia histórica, desde la Mission Héliographique de 1851 hasta la misión de la DATAR de la década de

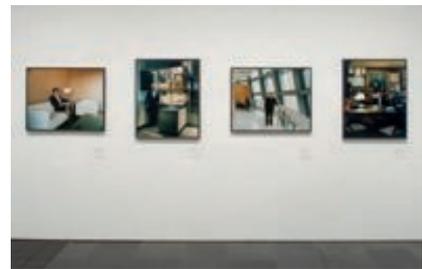


Libro *Espacios fotográficos públicos. Exposiciones de propaganda, de «Pressa» a «The Family of Man», 1928-1955*. Barcelona: MACBA, 2009

1980. Esta parte era la más amplia e incluía, entre otras obras, algunas de las exploraciones fotográficas clásicas del siglo XIX, como las del paralelo 40 en el Oeste americano, los viajes a Oriente Medio de Frith, Du Camp o Salzmänn; trabajos de Marville y Atget sobre París; el proyecto «Hombres del siglo XX» de August Sander; varios proyectos etnográficos y de documentación fotográfica de ciudades en el siglo XX, hasta llegar a la New Topographics de los años setenta y los debates sobre el documento del primer posmodernismo.



Exposición *Archivo universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*, MACBA, 2008



La segunda parte de la exposición se centraba en las representaciones fotográficas de Barcelona desde la época de la Exposición Universal de 1888 hasta el Fórum de las Culturas 2004. Este ámbito presentaba algunas hipótesis para una historiografía fotográfica vinculada a la historiografía urbanística. Estudiaba la correspondencia entre los paradigmas fotográficos dominantes en los diferentes momentos del siglo y su correspondencia con el modelo urbano correspondiente. E intentaba plantear una comprensión de la representación fotográfica de la metrópolis como un espacio de conflicto indisociable de las luchas por la ciudad, a la vez que examinaba la tensión entre la construcción de imágenes oficiales y de contraimágenes.

Este apartado arrancaba con las primeras imágenes y álbumes de la ciudad, de las décadas de 1850 a 1870, y en particular con la primera gran eclosión de fotografías de la ciudad a raíz de la Exposición Universal de 1888. A partir de ahí, se presentaban las guías y los libros de la ciudad en torno a la Exposición Internacional de 1929 y el surgimiento de una construcción fotográfica oficial moderna de la ciudad en la transición a la República; el paradigma humanista desde la nueva vanguardia fotográfica de los cincuenta y sesenta hasta la transición, en correspondencia con la ciudad gris durante la dictadura franquista; el nuevo documental topográfico de finales de los setenta y los ochenta en relación con la recuperación urbana de la ciudad y de las instituciones democráticas, así como la emergencia de un nuevo papel de la imagen en las políticas de promoción urbana ligadas a la trans-

formación olímpica de la segunda mitad de los ochenta; y, por último, las luchas por la imagen en los noventa y los primeros años del siglo XXI, entre los Juegos Olímpicos de 1992 y el Fórum 2004, en el contexto del paso a un modelo urbano posindustrial y extravertido, en el que la imagen adquiere una nueva centralidad, tanto en la gestión municipal como en el conflicto social.<sup>37</sup>

Finalmente, la exposición acababa con la presentación del *survey* de los encargos fotográficos realizados a lo largo del año anterior, que configuraban un diagnóstico de la ciudad actual y de sus polos de innovación para el siglo XXI, origen del debate y el proyecto expositivo.<sup>38</sup>

### Museo molecular

¿Cómo leer políticamente el proyecto fotográfico de Barcelona y la exposición *Archivo universal*? ¿Ha contribuido este proyecto a dilatar los límites de la crítica institucional y a radicalizar las experiencias anteriores o más bien a contradecirlas? ¿Cuál es el espacio para la crítica en proyectos de gran escala? ¿El paso a estos proyectos de gran escala comporta una reducción o incluso una anulación del potencial crítico? ¿Hay margen para la crítica dentro de la hegemonía?

La cuestión política central de este proyecto ha sido el interrogante sobre la posible articulación de las dos escalas, macropolítica y micropolítica (o, siguiendo a Deleuze y Guattari, molar y molecular). Si las anteriores intervenciones en la ciudad aquí descritas se producían a través de experiencias micropolíticas-moleculares y colaboraciones con movimientos sociales, es evidente que aquí se ha tratado de intervenir en Barcelona desde la escala molar, o de plantear el interrogante sobre la necesidad de abordar esa escala para producir un trabajo políticamente significativo y transformador. Una lectura política del proyecto debe tener en cuenta la pertinencia de esta tensión entre lo molecular y lo molar, y además atender tanto a los efectos concretos y las experiencias de los varios agentes implicados, como al contexto macroinstitucional de los museos y su capacidad de intervenir en los debates ciudadanos. Con todo, parece evidente que el cambio de escala inevitablemente introduce una nueva complejidad o ambivalencia en la dimensión política de la crítica institucional, en el sentido que apunta a un nuevo límite del museo.

En su intervención en el seminario *Otra relacionalidad*, Suely Rolnik planteaba cómo las formas de penetración del capitalismo en la subjetividad comportan la proxenetización de la creatividad: el capitalismo nos «chulea». Al llegar al final de este recorrido parece inevitable confrontarse con esta cuestión de manera radical. ¿Estamos siendo chuleados? En otras palabras: ¿estamos interrumpiendo la lógica del capitalismo neoliberal y de las industrias culturales o la estamos reproduciendo y profundizando? ¿Es la crítica micropolítica

**37** Sobre la historia de las representaciones fotográficas de Barcelona véase Jorge Ribalta: «Paradigmas fotográficos en Barcelona, 1860-2004», *Quaderns del Seminari d'Història de Barcelona*, núm. 22. Barcelona: Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona, 2009.

**38** Véanse los materiales de la exposición *Archivo universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna*, en particular la guía de la exposición. Sobre la lectura política de *Archivo universal* consúltese la entrevista realizada por Miguel López «Ver la modernidad desde la fotografía es como entrar en la historia por la puerta de servicio», en la revista *Ramona*, núm. 88 (marzo de 2009) y en *Papel Alpha*, núm. 7 (2009), y el artículo de Blake Stimson: «I Am Nothing and I Should Be Everything», en la revista *Artforum*, XLVII, núm. 6 (febrero de 2009), pp. 77-80.

del museo molecular una forma de interiorizar las demandas del capitalismo cognitivo o es una forma de resistir? Una primera respuesta evidente es, insisto, que es necesario atender a los participantes en los proyectos, a sus efectos, a la singularidad de las experiencias, en suma, que es necesaria una lectura desde abajo, empírica y no ideológica. Es también necesario para esta lectura tener en cuenta las lógicas dominantes del marco institucional de los museos de arte moderno y contemporáneo realmente existentes, y en tal contexto analizar cómo las formas de trabajo institucional aquí descritas se insertan en este contexto macroinstitucional.

En junio de 2008 organizamos un seminario-taller en el marco del PEI sobre esta hipótesis del museo molecular e intentamos reflejar en él las nuevas demandas institucionales por parte de los movimientos sociales.<sup>39</sup> Veníamos constatando en los últimos años la necesidad por parte de los nuevos movimientos sociales de establecer algún tipo de estructuras que diera cierta continuidad a las luchas. ¿Cómo definir una nueva agenda institucional a partir de las experiencias de la última oleada de crítica institucional y a partir de los experimentos contrainstitucionales surgidos del proceso expansivo de los movimientos a lo largo de la última década? Se trataba, pues, de abrir un espacio de debate sobre la potencialidad de los discursos y las prácticas de código abierto, *copyleft*, *creative commons*, etc., para aplicar una práctica institucional nueva en los modelos de gestión y política cultural en la esfera pública. ¿Es esto posible? ¿De qué manera?

Frente a los modelos institucionales pesados que reproducen los esquemas de la burocracia estatal, ¿cómo podíamos empezar a pensar modelos institucionales frágiles, temporales, desterritorializados, que han interiorizado las demandas de crítica institucional y que son capaces de sostener la movilidad de las prácticas micropolíticas y evitar la congelación y burocratización inherente al marco institucional y a la vez garantizar un marco de cierta continuidad a las experiencias? ¿Cómo construir espacios moleculares en condiciones molares? Y, viceversa, ¿cómo dotar de molaridad a lo molecular? Se trataba de tantear unos puntos de partida para un nuevo tipo de institucionalidad, una suerte de museo o institución poscolonial que superara el modelo dominante surgido en el siglo XIX a raíz de un orden cultural y geopolítico determinado por la emergencia de la cultura del capitalismo industrial y colonial. ¿Cuál es el museo de la era posindustrial y poscolonial?

Deleuze y Guattari apuntan la posible dirección de esa nueva institucionalidad molecular: «La verdadera diferencia radica, por tanto, en las máquinas molares por una parte, tanto si son sociales, técnicas u orgánicas, y las máquinas deseantes, que pertenecen al orden molecular, por otra parte. Eso son las máquinas deseantes: máquinas formativas, cuyos propios fallos son funcionales y cuyo funcionamiento es indiscernible de la formación;

**39** *Museo molecular. ¿Es posible la gestión desterritorializada y en red del patrimonio cultural?*, 14 de junio de 2008.

máquinas confundidas con su propio montaje, que operan por ligazones no localizables y localizaciones dispersas y hacen intervenir procesos de temporalización, formaciones en fragmentos y piezas separadas...»<sup>40</sup>

De nuevo, ¿opera esto de acuerdo con la lógica del capitalismo o es una forma de resistencia y creación? ¿La voluntad de ampliar el campo de la crítica institucional y la libertad de la esfera artística más allá del museo es una forma de reproducir lo que se critica? Las respuestas tanto de los detractores como de los partidarios serán tan igualmente previsibles como insuficientes. El interrogante queda abierto para quien quiera tomarlo.

A finales de los noventa vivimos una gran eclosión de los nuevos movimientos sociales. Estos, si bien tuvieron un momento de intensidad relativamente breve, acaso de 1999 a 2001, conllevaron consecuencias de larga duración. El momento actual, agravado por la crisis financiera mundial, no se manifiesta como de experimentación o innovación social, sino más bien como momento de reflujo e incertidumbre. En este contexto será necesario repensar los espacios de experimentación institucional de modo diferente a la década pasada, puesto que en este aspecto el museo no puede trabajar solo y la innovación solo puede producirse cuando hay sujetos sociales activos con los cuales la institución puede establecer alianzas. Lo que aquí he intentado presentar es lo vivido y lo actuado, algunos de los experimentos abordados por el Museo en estos años. Estos recuerdos de un futuro posible ofrecen prototipos, casos y experiencias de modelos o modulaciones institucionales frágiles, temporales, desterritorializados, que han interiorizado las demandas de las ya varias oleadas de crítica institucional. Tienen por objetivo establecer unos puntos de partida para un nuevo tipo de institucionalidad radicalmente democrática.

Para imaginar el futuro de este museo molecular y de una posible nueva institucionalidad crítica y desterritorializada, parece pertinente recordar a Raymond Williams y sus tesis acerca de la «larga revolución», esto es, la revolución entendida no según una lógica de transformación instantánea sino según la lógica de la larga duración: «La característica de la historia de lo que veo como la larga revolución es que esas metas, una vez alcanzadas, son rápidamente absorbidas y se definen nuevas expectativas en común o, en su ausencia, prevalece un estado de ánimo de estancamiento e inquietud.»<sup>41</sup>

**40** Gilles Deleuze y Félix Guattari: *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Editorial Paidós, 1985, p. 296.

**41** Raymond Williams: *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003, p. 14.