
Intervenciones en el espacio [público] desde la crítica institucional

PID_00256497

María Teresa Aldaz Enrique

Tiempo mínimo de dedicación recomendado: 6 horas



María Teresa Aldaz Enrique

El encargo y la creación de este recurso de aprendizaje UOC han sido coordinados por las profesoras: María Iñigo Clavo, Aida Sánchez de Serdio (2019)

Primera edición: febrero 2019
© María Teresa Aldaz Enrique
Todos los derechos reservados
© de esta edición, FUOC, 2019
Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona
Diseño: Manel Andreu
Realización editorial: Oberta UOC Publishing, SL



Los textos e imágenes publicados en esta obra están sujetos –excepto que se indique lo contrario– a una licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 España de Creative Commons. Podéis copiarlos, distribuirlos y transmitirlos públicamente siempre que citéis el autor y la fuente (FUOC. Fundació para la Universitat Oberta de Catalunya), no hagáis de ellos un uso comercial y ni obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.es>

Índice

Introducción	5
1. ¿De qué hablamos cuando hablamos de institución arte, de crítica institucional y de espacio público? Algunas aclaraciones necesarias	7
2. Conceptos básicos sobre la crítica institucional	12
2.1. Contexto sociopolítico y artístico de la emergencia de la crítica institucional	12
2.2. Primera, segunda y tercera olas de crítica institucional. Orientaciones, aportaciones significativas y artistas que se integran en cada una de ellas	16
3. Exposición de casos concretos	22
3.1. Primera ola	22
3.1.1. Museos y otros gestores del espacio y de la conciencia. Los marcos institucionales	22
3.1.2. Desmaterialización de la ideología de la autonomía del arte: la escultura monumental en el espacio público. Hacia una economía no especulativa del arte	38
3.2. Segunda ola	46
3.2.1. Las jerarquías de género y clase en el campo del arte	46
3.3. Tercera ola	60
3.3.1. Hito Steyerl	60
Bibliografía	67

Introducción

Este texto comienza presentando los términos *institución arte*, *crítica institucional* y *espacio público* con el fin de aclarar algunas confusiones que suelen producirse con frecuencia debido a una falta de precisión en su uso. Dicha aclaración implica, al mismo tiempo, adoptar un punto de vista, e igualmente dirigirse hacia unos objetivos.

El punto de vista y los objetivos que guían esta exposición son señalar las aportaciones de la crítica institucional al conocimiento situado del campo del arte y a su transformación democrática y desjerarquizada. E igualmente hacer que dichas aportaciones resulten útiles como material para la asignatura de escultura y, más adelante, para la práctica profesional en el ámbito artístico.

El segundo apartado introduce y sitúa en su marco social, histórico y teórico artístico a las prácticas de crítica institucional y presenta lo que define más significativamente a la primera, segunda y tercera olas. En el tercer apartado estas prácticas se irán exponiendo de manera detallada, incidiendo en los puntos de vista que las guían, los paradigmas que tratan de introducir, o las resistencias que encuentran. Se entiende, así, que las tres partes se complementan y van ganando en concreción y detalle.

Las intervenciones artísticas que se presentan servirán para dar a conocer el funcionamiento del terreno del arte en diferentes momentos y lugares. Y, principalmente, para atender de manera específica a los cambios que introducen y a su contribución a la democratización del campo del arte entendido siempre en conexión con cualquier otro ámbito socialmente creado y compartido.

El análisis contextualizado, y políticamente situado, junto con la crítica reflexiva que acompañan estas prácticas, y en consecuencia el conocimiento que aportan respecto del terreno del arte, son elementos básicos a tener en cuenta como estudiantes de escultura. No solo contribuyen a situarnos en este ámbito, sino que también nos ofrecen un testigo valioso para continuar democratizando y desjerarquizando el terreno del arte, para buscar vías con las que enriquecer nuestra experiencia y conocimiento, así como los del común.

1. ¿De qué hablamos cuando hablamos de institución arte, de crítica institucional y de espacio público? Algunas aclaraciones necesarias

En la prensa divulgativa, e incluso en la crítica, es frecuente un uso del término *institución arte*, que connota una estructura de poder difusa, impura, que nos atrapa y nos lleva a actuar irremediamente de forma «incorrecta», poco ética, algo así como «contra nuestra voluntad». A veces se utiliza para hablar de museos, de centros de arte, o de prácticas implícitamente oscurantistas que, aparentemente, guían estos espacios. La imagen negativa del término proyecta su reverso: un «afuera» institucional puro que nos emplaza/interpela imaginaria e idealmente, como inmaculados.

Estas asociaciones, convenientemente articuladas como opuestos radicales, tienen la virtud de hacernos entender el mundo y nuestro lugar en él desde puntos de vista que tienen poco que ver con la realidad de nuestras vidas. Y pueden desactivar iniciativas de acción transformadora que en su cotidianeidad se orientan a la democratización y desjerarquización del terreno del arte. Así pues, la primera tarea consistirá en definir, o acotar en la medida de lo posible, a qué voy a referirme cuando hable de institución arte.

Escrito así, en minúsculas, la institución arte engloba tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas o concepciones dominantes que se tienen del arte en una determinada época, que son las que definen su recepción (Bürger, 2009, pág. 31).

Como veremos a lo largo del módulo, y de manera muy precisa en la última parte dedicada a presentar una selección de obras de crítica institucional, estas obras atienden específicamente a la manera en que van a ser producidas, distribuidas y expuestas; e igualmente a la idea de arte que promueven. Estos son los aspectos que nos interesan aquí dada su utilidad.

Así pues, a partir de la idea de institución arte, entendemos que los modos de producción y distribución de obras de arte tal y como funcionan en la sociedad burguesa capitalista, y más recientemente neoliberal, contribuyen a producir una determinada idea de arte.

La idea de arte que predomina en la sociedad burguesa es que el arte es autónomo. Es decir, que el arte está completamente separado de otras actividades como pueden ser la economía o la política. De manera que para que una obra pueda ser considerada arte no debe ocuparse de aspectos o situaciones concretas de carácter económico, político o social que nos afectan en nuestro día a día. Y mucho menos aún se considera la posibilidad de que el arte se ocupe específicamente de las cuestiones económicas y políticas que le influyen di-

rectamente. Pensemos por ejemplo en la influencia que puede tener el patrocinador de una marca comercial sobre el tipo de arte que se produce. Como veremos, de estas cuestiones se va a encargar la crítica institucional.

Así pues, ya podemos extraer una primera conclusión: la crítica institucional se enfrenta a la concepción del arte que predomina en la sociedad burguesa. A esta concepción del arte propia de la sociedad burguesa se la conoce como **autonomía del arte**.

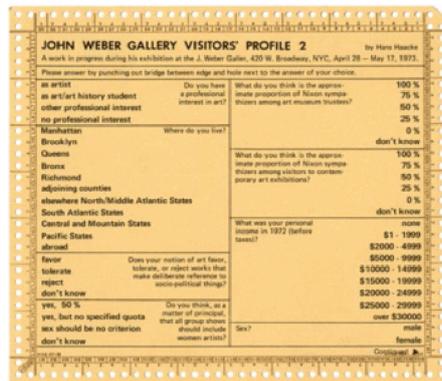
El término *crítica institucional* viene a definir o englobar un conjunto de prácticas artísticas que aún siendo muy diversas entre sí, tienen en común el hecho de que toman la institución arte como materia prima de sus intervenciones. Esto se concreta en que atienden a la manera en que habitualmente se producen las obras, así como a los lugares en los que se presentan o a la economía que producen, al mercado del arte, a los beneficios que generan y a quiénes son útiles dichos beneficios.

Todas estas prácticas de crítica institucional tienen en común el hecho de ser reflexivas y críticas respecto de sus propias condiciones de producción, exposición y recepción. Y utilizan estas mismas condiciones como materia prima de su trabajo.

Sus productores, mujeres y hombres, entienden que el arte es una práctica social, igual que cualquier otra, y que además está directamente imbricado en cuestiones económicas y políticas. Y asumen su responsabilidad como sujetos productores que con sus acciones pueden contribuir a cambiar, en alguna medida, las relaciones de fuerzas que constituyen el terreno social del arte. Su trabajo se orienta a desjerarquizarlo, a hacerlo más democrático, plural e igualitario.

Como veremos más adelante, sus trabajos artísticos nos sitúan frente a cuestiones prácticas que vivimos en nuestra actividad cotidiana. Así, por ejemplo, plantean preguntas a los y las espectadoras sobre su situación personal y al mismo tiempo sobre asuntos de actualidad política (Hans Haacke, 1986, pág. 103). Estos artistas, por lo tanto, tratan de activar una producción artística que nos conecte con nuestra realidad, que facilite que tengamos en cuenta las condiciones materiales, sociales y políticas en las que vivimos.

H. Haacke (1973). *John Weber Gallery Visitors' Profile 2*. Colección de Gilbert y Lila Silverman



Fuente: <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/12/lessons-learned>

Se plantean igualmente hacer una crítica a los imaginarios colectivos que se producen, también, en el ámbito del arte, con los que crecemos y nos identificamos. Por ejemplo una de las imágenes más habituales de las mujeres en el arte es cuando aparecen pintadas desnudas para su contemplación, mientras que las obras de arte producidas por mujeres apenas se exponen en los museos.

La intención de la crítica institucional es igualmente producir otros imaginarios diferentes que muestren aspectos poco conocidos sobre el mundo del arte, de manera que el público pueda ser consciente e incluso actuar a partir de ese conocimiento. De hecho, la orientación democrática de estas prácticas radica en buena medida en aportar conocimiento al público sobre los intereses de carácter económico y político, así como sobre las ideas que están en juego en el terreno del arte para invitarle a cambiar las cosas.

Las prácticas artísticas de crítica institucional no tienen por objetivo dinamitar la institución, ni plantean un afuera puro al que escapar, sino que tratan de transformarla. Su labor más bien se orienta, en un comienzo, a contrastar la ideología de la autonomía del arte dominante en la sociedad capitalista burguesa con las prácticas poco éticas, jerárquicas y antidemocráticas en las que en buena medida se sostiene. Y más recientemente a dar a conocer la situación que está jugando el arte en el capitalismo avanzado e incidir en su posible transformación. Estas cuestiones las veremos ejemplificadas en las obras que se presentan en la última parte del texto.

Los planteamientos e intervenciones que se han venido haciendo en estos últimos cincuenta años de crítica institucional suponen un ejemplo ético-político y profesional que puede ser de gran utilidad para quienes se inician, y transitan, este terreno, como es justamente la situación de un estudiante de una asignatura de escultura. Igualmente son una fuente de conocimiento del campo del arte y de su influencia en el espacio público.

Dado el conocimiento de carácter reflexivo que la crítica institucional aporta respecto al ámbito del arte, sus enseñanzas resultan tremendamente pertinentes y útiles en la formación del estudiante de Bellas Artes. En el caso de una

asignatura como escultura, la crítica institucional nos pone en contacto con aspectos cuyo conocimiento es básico de cara a plantear cualquier proyecto o intervención.

Así veremos la importancia de tener en cuenta, por ejemplo, los modos de financiación del arte, así como la diferencia y las contradicciones que se dan entre los discursos y las prácticas del arte, los condicionantes espaciales, temporales, simbólicos y económicos de los lugares en los que se presentan los trabajos, el papel que puede jugar el productor, el tipo de sustento económico que queremos para desarrollar el trabajo, el papel que se le atribuye al público, las maneras en las que el arte propicia una determinada construcción de sentidos, y cómo todo esto revierte sobre la idea de espacio público que se produce.

Con **espacio público** nos referimos al espacio urbano que transitamos día a día. Este espacio va tomando forma a partir de una serie de decisiones e influencias políticas y económicas. El espacio público se construye anteponiendo unos objetivos, como en algunos casos el beneficio económico, a otros, como puede ser el bienestar social. Y, en función de cuáles sean los objetivos que guían la construcción del espacio público, se ponen en valor unos aspectos e ideas u otros.

Pensemos en la escultura del euro del artista Ottmar Hörl, en Frankfurt, ¿qué idea de espacio público está favoreciendo?

O. Hörl (2001). *Escultura del euro*. Frankfurt



Fuente: <http://meinewanderlust.com/blog/alemania/frankfurt-alemania-parte-3-toda-la-relacion-de-frankfurt-con-el-euro-y-su-importancia-economica-en-el-mundo/>

En la sociedad burguesa capitalista los museos, los monumentos conmemorativos y la escultura en el espacio público legitiman a individuos concretos, así como las ideas de nación y de progreso. Este tipo de representaciones artísticas, presentadas en el espacio público favorecen que nos identifiquemos con

Elementos que construyen el espacio público

Los trazados urbanísticos de grandes avenidas o de circuitos que guían a turistas, la división del espacio urbano en parcelas privadas, la distribución de los barrios y de las personas que habitan en ellos, la ubicación de museos, de monumentos conmemorativos, o de esculturas en parques, rotondas y lugares que se quieren señalar como emblemáticos contribuyen en la construcción del espacio público. Todos estos elementos que intervienen van dando forma y legitimando una serie de ideas y de valores, van favoreciendo un tipo de políticas y prácticas económicas. Y, por lo tanto, rechazando otras posibles.

ellas y con los valores individualistas, nacionalistas, etc. que promueven. Al presentarse públicamente se les da una validez universal, como si representaran a todas y cada una de las personas que transitamos esos espacios.

El espacio público se va construyendo como una representación hecha a medida de la clase dirigente, de la burguesía. Y la finalidad de tal construcción es producir una experiencia de fraternidad e igualdad universales. Sin embargo, esta experiencia de fraternidad e igualdad no es real. Es una apariencia que se sostiene en las buenas formas sociales, en fórmulas de comportamiento cívico como pueden ser, por ejemplo, no gritar en las calles, ser corteses, saludar, ceder el paso a otros viandantes, etc. que actuamos cotidianamente. En el espacio público, el civismo y la urbanidad funcionan como principios conciliadores y contribuyen a escenificar un orden político que en teoría es equitativo, pero no en la práctica. Estas buenas formas hechas costumbre en el espacio público hacen que cualquier conflicto o planteamiento antagonista quede fuera de lugar (Delgado, 2011, pág. 31-32).

El espacio público en la sociedad burguesa capitalista, y neoliberal, excluye directa o indirectamente a inmigrantes pobres, a gente sin trabajo y todavía en buena medida a las mujeres, a quienes se asocia tradicionalmente al espacio doméstico privado. El espacio público se construye de manera que no se visibilice la desigualdad social (entre ricos y pobres, entre quienes poseen las fábricas y quienes solo tienen que ofrecer su capacidad para trabajar, entre quienes especulan con las finanzas y aquellos que sufren los efectos de la especulación, entre hombres y mujeres, etc.) en la que se sostiene el capitalismo burgués primero y, más recientemente, su vertiente neoliberal.

Dado que el arte, a través de los museos y otros monumentos emblemáticos, así como de la escultura en espacios urbanos juega un papel significativo en la construcción del espacio público, desde la crítica institucional se va a analizar el papel que juegan estas construcciones a la hora de legitimar a las clases dominantes y sus políticas. Y los efectos que tienen sobre el resto de la población. E igualmente se van a presentar otro tipo de objetos y de intervenciones artísticas que lleven al público a cuestionar los usos tradicionales del arte en el espacio público.

2. Conceptos básicos sobre la crítica institucional

2.1. Contexto sociopolítico y artístico de la emergencia de la crítica institucional

Así comienza Lucy Lippard su *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* para referir el clima sociopolítico que emergía con fuerza en el momento:

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

Lucy Lippard (2004, pág. 7)

Efectivamente, esta es la época en la que afloran un conjunto de reivindicaciones específicas al tiempo que va desapareciendo el sujeto revolucionario como ente unitario de todas las luchas sociales. El mayo francés es el exponente más señalado en Europa, mientras que en EE. UU. la defensa de los derechos civiles y la fuerte oposición a las intervenciones militares en Vietnam cobraban creciente visibilidad. Estos movimientos sociales contestatarios se van a hacer bien visibles en el espacio público y tendrán una influencia directa y un desarrollo propio en el terreno del arte.

En enero de 1969 se funda en Nueva York la *Art Workers' Coalition (AWC)*. En su *Declaración de demandas* apuntan, entre otras cosas:

- Que la composición de las juntas directivas de los museos estén conformadas a partes iguales por trabajadores, patronos y artistas.
- Que la entrada para el público sea gratuita.
- Que haya una descentralización museística y una consiguiente apertura espacios de producción y centros culturales.
- Que se dé cabida en los museos artistas portorriqueños, negros, y de otras comunidades
- Que se establezca una representación igualitaria de mujeres y hombres artistas
- Que se favorezca la muestra de trabajos que no encajan en galerías comerciales.

- Cuestiones orientadas a que los artistas puedan ejercer control sobre los usos y beneficios que proporciona su trabajo; incluyendo, por ejemplo, el pago por exposición y reventa de la obra.
- La creación de un fondo económico de ayuda para artistas.

Los artistas, conscientes de la especulación económica a la que están sujetas sus producciones, comienzan a articular y exigir una serie de derechos básicos que les permitan trabajar en unas condiciones materiales adecuadas. Y al mismo tiempo evitar que sus producciones sirvan para el enriquecimiento de una minoría que es, además, responsable de unas políticas públicas que son nefastas para la comunidad mundial.

En la asamblea abierta que se celebró en abril de ese mismo año, **Jean Toche** defendió una orientación radicalmente democrática de la AWC. Su estructura debería adoptar la forma de una comuna, sin líderes ni jerarquías y respetando todas las ideas, por minoritarias que fueran. En la presentación, **Gregory Battcock** hacía hincapié en el hecho de que los Consejos de administración de los museos están compuestos por las mismas personas que controlan los principales medios de comunicación, como la CBS, NBC, el New York Times o la Agencia de Prensa; que son al mismo tiempo quienes dirigen las principales empresas del país, entre otras la Ford, General Motors, o Alcoa, así como las grandes fundaciones multibillonarias. Battcock alertaba de las consecuencias que estaban teniendo semejantes filiaciones en ese momento:

«¿Somos conscientes de que estos directivos amantes del arte y culturalmente comprometidos son quienes están apoyando la guerra en Vietnam?»

Battcock (2011, págs. 15-16)

Además, animaba a las personas allí reunidas en asamblea democrática a conocer las estructuras, motivaciones, comportamientos e implicaciones que sustentan al arte contemporáneo. Su propuesta de aportar conocimiento sobre el funcionamiento del campo del arte incluía llevar a declarar ante un tribunal democrático al entonces director del MoMA, Bates Lowry.

En los planteamientos de la AWC se expresan con claridad tanto la necesidad, por parte de los artistas y agentes del arte de conocer su ámbito de trabajo, como el incipiente interés en transformarlo, en orientar sus prácticas más democráticamente. Estos dos aspectos son clave a la hora de tener en cuenta las aportaciones de la crítica institucional a lo largo de estos cincuenta años; aunque sus intervenciones, como iremos viendo, se materializarán con otros procedimientos.

Por la misma época, la *Guerrilla Art Action Group* (GAAG) pidió la dimisión de los Rockefeller de la junta directiva del MoMA. Sus argumentos se sustentaban en la denuncia de las prácticas empresariales de la familia. Concretamente en su implicación en la fabricación del napalm, en el apoyo a las investigaciones

en armas químicas, y, en definitiva, a la guerra de Vietnam de la que se beneficiaban a nivel empresarial (2011, pág. 86). Estos son algunos de los planteamientos que emergen en la época y que en sí mismos suponen un cuestionamiento radical de las ideas dominantes en el ámbito del arte del momento, es decir, de la autonomía del arte. Como vemos, estas prácticas ponen de manifiesto que tal autonomía del arte no existe en la práctica, y que es simplemente un discurso que no deja ver con claridad lo que sucede en la realidad del arte. Estos artistas están más que dispuestos a desmentir el discurso de la autonomía y a poner en evidencia el funcionamiento real del ámbito del arte en la práctica.

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

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

Hans Haacke (2016, pág. 29)

Otro claro ejemplo de la conexión e influencia entre campos sociales de la que parten y con la que trabajan los artistas vinculados a la crítica institucional es el siguiente.

En 1970, Hans Haacke participó en la muestra *Information*, con la obra titulada *MoMA Poll*. Consistía en la instalación de dos urnas donde el público podía introducir sus tickets de entrada identificados por colores según fuese gratuita, con descuento, de amigos del museo, etc., para responder a la pregunta que se les formulaba: «¿El hecho de que el gobernador Rockefeller no haya denunciado las políticas del presidente Nixon en Indochina es un motivo para que no le votes en noviembre?» David Rockefeller se presentaba para su reelección como gobernador en ese momento. Conviene tener en cuenta que la familia Rockefeller fue uno de los pilares fundadores del MoMA. Haacke, aquí, estaba utilizando el museo y la coyuntura política, electoral y de conflicto internacional, como materia prima de su trabajo. Estaba poniendo en práctica una metodología de intervención específica en términos de lugar y tiempo que señalaba a los responsables de las políticas del museo, así como de las políticas públicas. Y, al mismo tiempo, interpelaba de forma directa al público en su capacidad para elegir a sus representantes.

En su texto, Lucy Lippard nos recuerda igualmente la intervención del grupo *Ad Hoc Women Artist Comitee*, una ramificación de la AWC, en la exposición anual del Whitney Museum. El grupo, anónimo, falsificó un anuncio del

museo para la prensa en el que se hacía pública una participación del 50% de artistas mujeres, de las cuales la mitad no serían blancas. Se hicieron, además, invitaciones falsas para la inauguración. Y se proyectaron en los muros exteriores del museo imágenes de mujeres, al tiempo que se ocupaba físicamente el edificio. Esta estrategia de carácter y método abiertamente activista nos pone en sintonía con las más conocidas y cercanas en el tiempo *Guerrilla Girls*.

Lucy Lippard hace notar la cantidad y calidad de las obras de las mujeres artistas de la época. Y pone como ejemplo su selección para la exposición internacional de arte conceptual realizado por mujeres. La muestra, que formaba parte de una serie de cuatro, se inauguró en 1969 en el California Institute of Arts y terminó en Londres después de viajar por siete ciudades. **Mierle Laderman Ukeles** fue una de las artistas participantes. Su *Maintenance Art* (Arte de mantenimiento), es uno de los ejemplos de crítica feminista a la institución arte, el cual se sostiene en una metodología de intervención específica en el espacio de manera temporal. Ukeles llamaba la atención sobre los trabajos realizados habitualmente por mujeres en el ámbito privado, doméstico, trasladándolos al espacio público y situándolos al nivel de la contemplación estética. Al hacer esto conectaba la construcción neutral de la institución, sus espacios blancos e inmaculados, con las tareas de limpieza y mantenimiento. Es decir, hacía ver que la ideología de la autonomía del arte se sostiene, también, en este tipo de trabajos.

M. L. Ukeles (1973). *Washing/Tracks/Maintenance: Inside*. Wadsworth Atheneum, Hartford



Fuente: <https://timeline.com/mierle-ukeles-cleaning-museum-64d274a0a19c>

2.2. Primera, segunda y tercera olas de crítica institucional. Orientaciones, aportaciones significativas y artistas que se integran en cada una de ellas

Agrupar los trabajos de crítica institucional por olas, es decir por autores y tiempos cronológicos, tiene aquí la función de ayudarnos a situarlos en el tiempo y a distinguirlos en sus planteamientos más evidentes. En cualquier caso, hay que tener en cuenta que la mayoría de estos artistas, incluso los de la primera ola, continúan haciendo crítica a la institución del arte.

El reconocimiento de los artistas dentro de estas olas se debe a que su trayectoria ha estado enfocada de manera continuada a hacer una crítica a aspectos y maneras de funcionar de la institución del arte, así como a transformarla.

Ha sido desde la publicación estadounidense *October*, revista que edita MIT Press, fundada por Rosalind E. Krauss y Anette Michelson (a quienes se unieron en los años 90 otros críticos y teóricos como Benjamin H.D. Buchloh y Hal Foster), desde donde se ha ido difundiendo el trabajo de crítica institucional de los artistas que aquí se presentan. Por otra parte, el proyecto *transform* que se inscribe en el instituto europeo para políticas culturales progresivas (eipcp), del que forman parte el artista Marcelo Expósito o el filósofo Gerald Raunig, entre otros, ha contribuido a la difusión de una tercera ola de crítica institucional.

En este punto se presentan sucintamente una selección de artistas que componen cada una de estas tres olas. En el apartado de exposición de casos concretos se podrá observar en detalle la labor de estos mismos artistas y algunas de sus obras.

Cuando hablamos de crítica institucional de la **primera ola** nos referimos a un tiempo que oscila entre mediados de los años sesenta y comienzo de los años ochenta. Y de unas prácticas artísticas que ponen en evidencia el hecho de que el arte está directamente conectado con asuntos económicos y políticos que nos afectan. Un ejemplo, que ya hemos señalado unas líneas más arriba, es el caso de la familia Rockefeller, principal fundadora del MoMA, que tiene intereses directos en la economía de la Guerra de Vietnam y en la política del país. Así pues, desde esta primera ola de crítica institucional se va a hacer hincapié en las contradicciones y consecuencias que encarna la idea de la autonomía del arte que, como recordamos, dictamina que para que una obra pueda ser considerada arte no debe presentar asuntos concretos de carácter político o económico de la realidad en la que vivimos, y menos aún si afectan al mundo del arte.

Esta primera ola también va a señalar la influencia que tienen los espacios de exposición y sus convenciones expositivas (paredes lisas, blancas y aisladas del exterior, agrupación de obras por autores y escuelas, señalamiento de obras maestras, etc.) sobre la manera en que entendemos el arte.

La aportación específica, el paradigma, que introduce la crítica institucional de la primera ola consiste en tomar las condiciones materiales de producción, distribución y exhibición, e incluso la idea misma de arte como material de trabajo con el fin de transformarlas. Y uno de los métodos que la caracterizan es el hecho de intervenir específicamente en un espacio y/o tiempo determinados. Esto implica que ya no se produce en el estudio y se expone en la galería o el museo; sino que el trabajo en el estudio desaparece y se vuelca hacia el lugar de exposición. Con ello, aspectos del propio espacio expositivo, como por ejemplo quienes componen el patronato del museo, cómo presenta dicho museo o galería sus obras, qué relación guarda el museo con el espacio urbano que le rodea, etc., se toman como materia prima del trabajo.

Veamos a continuación la primera selección de artistas a los que se reconoce dentro de esta primera ola.

Unas líneas más arriba ya se ha hecho referencia a la práctica de **Hans Haacke**. Este artista nació en Colonia (Alemania) en 1936 y se afincó en Nueva York a mediados de los años sesenta. A Haacke se le considera habitualmente el padre fundador de la crítica institucional. Antes de marchar a EE. UU., y siendo todavía un estudiante, trabajó como ayudante en la *Documenta II* de Kassel, donde pudo observar de cerca los aspectos menos visibles y menos conocidos del mundo del arte.

Haacke viene utilizando información de actualidad que recoge de la prensa o de los registros públicos (de la propiedad, por ejemplo) y los presenta en el espacio del arte en el momento en que pueden suscitar mayor interés público. Uno de sus temas recurrentes es la manera en que se financia el arte, de ahí que preste especial atención a los modos de patrocinio empresariales y sus consecuencias sobre el tipo de arte que se produce. Sus obras han sido censuradas en varias ocasiones.

Haacke propuso y desarrolló trabajos a los que llamó **sistemas sociales en tiempo real**. En estos sistemas viene utilizando información verídica de actualidad que incorpora desde diferentes contextos, como por ejemplo las propiedades inmobiliarias, la composición de los patronatos de museos, o los directivos de grandes empresas; de manera que los pone en relación. Haacke hace uso de un lenguaje impersonal, informativo, y de una fotografía que evita sesgos artísticos para aproximarse a las imágenes de edificios que podemos ver en los anuncios de inmobiliarias o en fotografías de carácter administrativo como son las de los carnets de identidad. La información que contienen estos sistemas sociales se va actualizando en el tiempo; de ahí que les llame «en tiempo real».

El sistema social de Haacke, que se desarrolla en el próximo apartado, nos informa de las operaciones encubiertas del clan Shapolsky en Nueva York y sus efectos en la gentrificación de las zonas de Manhattan que rodean al Guggen-

heim. Esta obra fue censurada por la directiva del museo y solo 15 años después pudo ser expuesta en Nueva York. Como veremos, Hans Haacke incorporó la censura a este sistema social en tiempo real.

Daniel Buren es un artista de origen francés, nacido en Boulogne-Billancourt en 1938. Sus aportaciones más significativas a la crítica institucional consisten en señalar las convenciones con las que los espacios del arte exponen las obras. Según Buren, la función de estas convenciones es enmascarar la realidad. Buren apuesta igualmente por el anonimato del artista y plantea que la función del arte es provocar preguntas en contextos concretos.

Buren escribe textos críticos a la par que desarrolla su trabajo visual. Las dos actividades se complementan, aunque solo raras veces se presentan conjuntamente. Su trabajo visual consiste en telas o papeles cuya cara y envés es exactamente igual. Estas telas o papeles están estampados con rayas verticales de 8.7 cm de ancho cada una y alternan el blanco con otro color. El tamaño del soporte varía en función del espacio en el que se encuentra. Habitualmente Buren utiliza estas herramientas visuales al mismo tiempo dentro del museo o sala de exposiciones y fuera de ellos, en la misma ciudad. Los presenta, por ejemplo, en vallas publicitarias, en autobuses e incluso a través de personas que van en pareja recorriendo las calles, como es el caso de sus «hombres sandwiches». Esta herramienta la presenta como grado cero de significado. De manera que su función no es trasladar o comunicar un mensaje o una idea, sino señalar los espacios en los que se presenta con la intención de que surjan preguntas entre el público acerca de los usos a los que se destinan dichos espacios y las funciones culturales que cumplen.

D. Buren (1973). *Within and Beyond the Frame*.
John Weber Gallery. Nueva York



Fuente: <https://bortolamigallery.com/exhibitions/within-and-beyond-the-frame/238/>

Buren se refiere al estudio de los artistas como una torre de marfil que los aleja del mundo real. Y al museo como un espacio que organiza la presentación de las obras de manera arbitraria, y que construye la idea de que las obras de arte son eternas o atemporales. Buren ha llamado la atención sobre el papel del museo y del espacio urbano en la creación de sentidos, ya sean nacionalistas o espectaculares corporativos. Este aspecto de su trabajo se aprecia en su obra *Les couleurs: Sculptures* (1975-77) que realizó en el Centre Pompidou.

Michael Asher fue un artista de origen estadounidense, establecido en Los Ángeles. Nació en esa misma ciudad en 1943, y allí falleció hace unos pocos años, en 2012. Fue profesor en el California Institute of the Arts (CalArts) desde 1976 hasta 2008. Asher parte de la idea de que las obras de arte llaman la atención del público de tal manera que no dejan que se vea o que se tenga en cuenta el lugar en el que se presentan: el contenedor de arte. Es por esta razón que él decide no introducir objetos, sino trabajar con los materiales que dan forma al espacio de exposición, como, por ejemplo, los falsos muros de pladur, la pintura con la que se cubren las paredes, la iluminación, etc.

Este artista introdujo la idea de «estéticas contextualizadas» para denominar las intervenciones que realizaba en los espacios de exposición. En sus estéticas en contexto, Asher utiliza *in situ* procedimientos de adición, sustracción y señalamiento. Así, por ejemplo, puede pintar de blanco y/o negro algunas paredes de la sala de exposiciones (adición), o bien puede retirar un muro que separa unas zonas de otras (sustracción), o bien puede llamar la atención sobre aspectos concretos de la sala (señalamiento). En el siguiente apartado veremos, entre otras cosas, cómo reflexiona sobre el uso de la escultura en el espacio público a partir de sus repetidas intervenciones en Münster. Y también los cambios que introduce en la economía en la que habitualmente se sostiene el trabajo artístico.

Cuando hablamos de crítica institucional de la **segunda ola**, nos referimos a una franja temporal que parte de los años ochenta y llega hasta finales del siglo XX. Las artistas que se engloban en la segunda ola, en su mayoría mujeres, recogen el testigo de la ola anterior. Su aportación más significativa consiste en incorporar un enfoque feminista. Dicho enfoque tiene en cuenta el papel que juegan ellas mismas como artistas en el funcionamiento jerárquico de la institución. E igualmente, los sentidos del arte, y también del mundo, que se construyen y difunden tanto en los museos como a través de las imágenes fotográficas.

Veamos a continuación una selección de artistas a las que se reconoce dentro de la segunda ola de crítica institucional.

Louise Lawler nació en Bronksville, N. Y., en 1947. A finales de los años sesenta se instaló en Manhattan y comenzó a trabajar en la Galería Leo Castelli donde conoció a Janelli Reiring, la que sería cofundadora junto con Helene Winer de la Galería Metro Pictures que abrió en los años 80 en Nueva York. Esta galería se especializó en la muestra de un tipo de fotografía que es crítica con la representación, es decir, con la apariencia de verdad que transmite la imagen fotográfica. Lawler realizó varios proyectos con esta galería.

Lawler va a utilizar la fotografía para construir imágenes que nos muestran las obras de arte a su paso por el almacén y las salas de exposición del museo, por la galería, la casa de subastas, en la entrada de la sede de una empresa multinacional, en el hogar burgués, etc. Esta artista realiza fotografías desde

ángulos sesgados con los que pone en evidencia la construcción de la imagen, o lo que es lo mismo, que la fotografía no es un fiel reflejo de la realidad, sino que busca transmitir determinadas ideas. En estas fotografías, Lawler crea composiciones que integran detalles de los espacios por los que transitan las obras que habitualmente no son tenidos en cuenta. Lo que consigue así es no solo desnaturalizar la imagen fotográfica, sino también la manera en que las obras se presentan habitualmente al público en los museos, así como la idea de que el arte nada tiene que ver con asuntos económicos.

Las fotografías de Lawler introducen un enfoque de género sobre la conformación y el carácter abiertamente masculinos (y patriarcales) de la institución arte, para burlarse de ellos. Lo veremos en detalle a través de su obra fotográfica *Statue Before Painting, Perseus with Head of Medusa by Canova* (1982).

Andrea Fraser es una artista estadounidense nacida en Billings, Montana, en 1965. Fraser abandonó la universidad y se trasladó a Nueva York donde asistió al Programa de Estudios Independientes del Whitney Museum. Allí tuvo como docentes al historiador y teórico de origen alemán Benjamin H.D. Buchloh, y al crítico, comisario y activista Douglas Crimp, entre otros. Fraser es actualmente una de las artistas de crítica institucional más reconocidas en el mundo del arte.

A finales de los años 80, Andrea Fraser comienza a tematizar en sus textos críticos y en sus guiones para *performances* las posiciones de reconocimiento institucional que ocupan los artistas en la estructura jerárquica del mundo del arte. Y pone de manifiesto cómo afectan estas jerarquías a los roles (como por ejemplo el de guía de museo, patrono, artista, etc.) que se desempeñan dentro de la institución arte en función del género y la clase social.

Fraser introduce una aproximación y tratamiento abiertamente feministas a través de la escritura crítica y de la producción de guiones que luego pone en escena. La aportación más significativa de Fraser es su posición reflexiva aplicada a, y expuesta en, contextos y tiempos específicos. Lo que implica hacer visible su rol, estatus y modo de legitimación institucional como artista. Un poco más adelante, en el apartado dedicado a su trabajo, veremos esto en detalle así como una selección de sus obras.

Cuando hablamos de **tercera ola** de crítica institucional nos referimos a un planteamiento que arranca en los inicios de los años 2000 y que continúa en el presente. Desde esta tercera ola, aunque se tienen en cuenta las aportaciones de las dos olas anteriores, se quiere introducir una práctica que sea más transversal. Por transversal se entiende, en este caso, que la transformación de la institución arte a la que se orientan las dos olas precedentes se desborde hasta alcanzar otras instituciones (universitarias, políticas, sociales, etc.), de manera que puedan transformarse todas ellas, y no solo la institución arte. La tercera ola quiere transformar las maneras en que se produce conocimiento, se gestiona lo social, funciona la política o la economía, etc. Es decir, se busca

una colaboración entre personas que están ligadas a distintas instituciones de manera que, en colaboración, traten de crear otro tipo de instituciones más democráticas, más igualitarias. En este caso vamos a ver únicamente el trabajo de una de las artistas que se vincula a esta tercera ola.

Hito Steyerl nació en Munich en 1966. Es artista y ensayista, así como doctora en filosofía por la Universidad de Viena y profesora de New Art Media en la Universidad de Berlín. Fue discípula del cineasta alemán Harun Farocki. Steyerl se dedica al campo de los medios de comunicación y al análisis y circulación masiva de imágenes. Sus ensayos escritos y audiovisuales abordan temas como el feminismo, la violencia política y las tecnologías digitales. Esta autora afronta dichas temáticas mediante el uso de la ironía y de la apropiación de materiales visuales y textuales ajenos. Hito Steyerl incorpora en su trabajo buenas dosis del lenguaje audiovisual de la cultura de masas. Y con tal apropiación apunta, entre otras cosas, a facilitar una recepción empática y al mismo tiempo reflexiva en el público.

Steyerl atiende de manera específica a las relaciones de patrocinio que se establecen entre fabricantes de armas, museos franquicia y bienales de arte dentro de la economía neoliberal. E introduce la necesidad de que conozcamos los movimientos económicos y políticos que van ligados a los conflictos bélicos y actuemos con el fin de evitarlos. Se puede apreciar esto en detalle en el siguiente apartado, a partir de su obra *Is the Museum a Battlefield?* (*¿Es el museo un campo de batalla?*) que realizó a propósito para la Bienal de Estambul de 2013.

3. Exposición de casos concretos

3.1. Primera ola

3.1.1. Museos y otros gestores del espacio y de la conciencia. Los marcos institucionales

Hans Haacke

En 1970, Hans Haacke (Colonia, 1936) es invitado por Thomas Messer, director del Guggenheim de Nueva York, a realizar una exposición individual. Haacke había alcanzado a sus 34 años un cierto reconocimiento en el ámbito del arte. De hecho tuvo que rechazar otras tres ofertas internacionales, en París, Krefeld y Buenos Aires, para dedicar toda su atención a la muestra en el museo neoyorkino.

Por esas fechas Haacke dio un paso importante y consecuente en su trabajo. Urgido por los acontecimientos de la época comenzó a trabajar en sistemas sociales en tiempo real. Así es como lo explica él mismo:

«Habiendo dado el paso del uso de la imaginería de las artes visuales a la presentación o interferencias en sistemas físicos y/o biológicos en tiempo real, vi la necesidad de completar mi trabajo incluyendo el campo sociopolítico. Éste afecta a nuestras vidas al menos tanto como lo hacen las cuestiones físicas y biológicas sobre nuestros cuerpos y el medioambiente. Sin duda, lo que me empujó en esta dirección fue el despertar político que siguió a los años de apatía total tras la 2ª Guerra Mundial.»

Hans Haacke (2016, págs. 50-51)

Para la muestra en el Guggenheim estaba previsto que Haacke presentara tres nuevos sistemas sociales, todos ellos en tiempo real. Uno en forma de encuesta diseñada específicamente para su realización en el museo y los dos restantes articulados a partir de información recogida de los registros públicos de la propiedad, seleccionada y convenientemente relacionada para su exposición. Se trataba de una investigación exhaustiva sobre el espacio urbano próximo al propio museo. Era este un espacio que había comenzado a degradarse en los años 50 como consecuencia del desplazamiento de las clases trabajadoras industriales, o de cuello azul, por la economía basada en los negocios, y la consiguiente llegada de trabajadores de cuello blanco. Los sistemas sociales de Haacke tenían en cuenta las operaciones especulativas que, como ya sabemos dada su frecuencia también en nuestros días, habitualmente están ligadas a los procesos de gentrificación urbana.

La metodología que utiliza Haacke aquí consiste en la búsqueda, selección y recopilación de datos relacionados con la compraventa de los bloques de pisos y terrenos situados en las zonas próximas al Guggenheim. La información, que es pública y de carácter administrativo, está a disposición ciudadana en las oficinas del condado de Nueva York (New York County Clerk's Office). Allí es donde Haacke tiene acceso a la información sobre un conjunto de operaciones inmobiliarias que abarcan un periodo de 20 años: desde 1950 a 1970. La investigación del artista arroja lo siguiente:

«El grupo Shapolsky lo componían unas 70 empresas diferentes que habitualmente compraban, vendían e hipotecaban propiedades inmobiliarias dentro del propio grupo. Entre los directivos se incluía al menos a un miembro de la familia Shapolsky o a alguien muy próximo a ella. Las propiedades estaban localizadas principalmente en el Lower East Side y en Harlem –que en 1971 eran zonas socialmente deprimidas de la ciudad– donde se daba la mayor concentración de propiedades inmobiliarias en manos de un solo grupo. Estas prácticas les procuraban beneficios en forma de deducción de impuestos y hacían muy difícil la identificación de los verdaderos propietarios. [...]

Harry Shapolsky parecía ser la figura principal del grupo. [...] Fue acusado de sobornar a inspectores de vivienda. En 1959 fue condenado por hacer que subieran los precios de los alquileres al haber recibido bajo cuerda dinero de arrendatarios portorriqueños a cambio de permitirles realquilar apartamentos en sus edificios del Lower East Side.»

Hans Haacke (2016, pág. 46)

Harry Shapolsky eludió la condena de cuatro años de cárcel con el pago de una multa de 4.000 \$, lo que el fiscal del distrito criticó con dureza argumentando que casos mucho menos notorios habían asumido condenas de cárcel. El grupo Shapolsky incluía importantes e influyentes miembros de las clases altas neoyorkinas, también vinculados a la comunidad judía, que no tuvieron inconveniente en declarar a favor del acusado.

H. Haacke (1971) Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real Time Social System, as of May 1, 1971. MACBA



Fuente: <https://www.macba.cat/es/shapolsky-et-al-manhattan-real-estate-holdings-a-real-time-social-system-as-of-may-1-1971-3102>

Haacke organizó para su exposición en el Guggenheim toda la información recogida y la formalizó en 142 fotografías de fachadas de edificios y de terrenos sin edificar, acompañadas de la información mecanografiada que había recogido de los registros del condado. Las imágenes mostraban el perímetro de la propiedad eludiendo cualquier aspecto estético. Funcionaban, al igual que el texto, aportando un tipo de información administrativa. Esquivaban así toda expresión subjetiva que pudiera relacionar lo expuesto con una visión personal. Al hacer esto Haacke contravenía la idea, defendida por la concepción autónoma del arte, de que la obra tiene que ser la expresión subjetiva del artista individual. Se incluían además los dos fragmentos de un mapa de Nueva York, que se correspondían con las zonas estudiadas, y dos gráficos explicativos de los negocios del grupo inmobiliario.

El emplazamiento específico, también en términos de temporalidad, es un procedimiento habitual en el trabajo de este artista que se entrelaza con la idea misma de sistema, ya sea biológico, físico o social, en tiempo real. El planteamiento de sistema abierto en tiempo real va a resultar determinante en su desarrollo justamente debido a la censura que sufre.

En este caso, Haacke está recogiendo información real y de actualidad sobre las prácticas económicas especulativas que se producen en el espacio urbano que rodea al museo, y por tanto está señalando indirectamente el rol que el propio museo puede estar jugando en esta coyuntura. La especulación con el suelo urbano que rodea al museo está contribuyendo al desplazamiento de un tipo de población a la que se lleva tiempo privando de derechos, y en paralelo al asentamiento de trabajadores con mayor poder adquisitivo. Las prácticas de los Shapolsky y otros grupos que especulan con el suelo y la vivienda consisten en degradar unas áreas del espacio urbano concretas para remodelarlas después y alquilarlas a precios mucho más altos.

El actual edificio del museo, del arquitecto Frank Lloyd Wright, se construye en el año 1959 en el Upper East Side. Y en la zona del East Down Side comienzan a instalarse galerías, así como grandes piezas de escultura pública que se presentan en términos de emplazamiento específico para el embellecimiento del espacio urbano. Incluso los bancos y empresas multinacionales que se van asentando en la zona llenan el interior de sus edificios con obras de arte. Y abren sus propias galerías de arte en sus sedes de Manhattan como reclamo para sus potenciales clientes.

«Si quería ser fiel a mis premisas filosóficas no podía seguir las indicaciones de Messer [...] La comprobación, o verificación, de la información que se presenta es uno de los factores principales de los sistemas sociales, [...], que considero partes complementarias de un conjunto. Cualquiera que sea la opinión estética que tengamos, es evidente que el Museo no tiene derecho a censurar el trabajo de un artista invitado porque aborde cuestiones políticas o sociales. Al hacerlo, el Sr. Messer es culpable de ejercer la censura y está infringiendo el derecho de libre expresión de los artistas en el espacio del Guggenheim.»

Hans Haacke (2016, págs. 43 y 44)

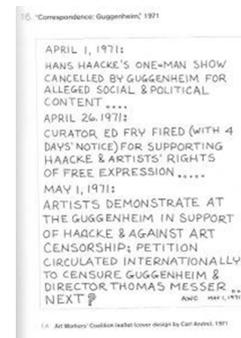
Así, el artista incorporó la censura al sistema social en tiempo real y utilizó todos los medios a su alcance para difundirlo. Esto hizo posible situar en el punto de mira el papel que estaba jugando el museo en la construcción ideológica tanto del espacio público como de lo que entendemos por arte, pero también llamó la atención hacia las prácticas del museo cuya censura implicaba al mismo tiempo el encubrimiento de operaciones fraudulentas y contrarias al bien común.

A consecuencia de la censura, más de 100 artistas denunciaron públicamente el hecho y se negaron a exponer en el museo. La AWC editó un volante diseñado por Carl André en el que resumía lo sucedido: censura, despido de Edward Fry, comisario de la muestra por mostrar apoyo a Haacke, manifestación en el Guggenheim en apoyo al artista y petición de apoyo internacional para censurar al museo y a su director (2016, pág. 41).

Fue 15 años más tarde cuando los sistemas sociales que Haacke preparó para el Guggenheim fueron expuestos en Nueva York, concretamente en The New Museum of Contemporary Art, bajo la dirección de Marcia Tucker. En el catálogo editado por Brian Wallis para la ocasión se presentan con información actualizada en el tiempo.

Como vemos, Haacke está utilizando estrategias discursivas de carácter neutro, administrativo o informativo, y de actualidad; datos que son verificables. El artista los relaciona con la manera en que afectan al tejido urbano y social que rodea al museo y señala el papel que puede estar jugando el arte en los procesos de gentrificación. Al hacerlo, el sostén que ofrece el relato de la autonomía del arte a la comprensión y haceres altamente legitimados y dominantes en el campo del arte en ese momento pierde fuste, se viene abajo. Y más aún al incorporar al sistema social un elemento no esperado: la censura ejercida por la directiva del museo.

La interpelación que hubieran provocado los tres sistemas sociales, de haberse expuesto en el Guggenheim, habría situado al público como agente activo en el caso de la encuesta, y en tanto que personas posiblemente afectadas por las políticas estéticas y especulativas en el espacio urbano. Y es que la lógica de los sistemas sociales en tiempo real consiste en poner en relación un conjunto de factores y ver cómo se afectan entre sí. Un sistema no es algo cerrado que funcione bajo constantes predecibles, sino por el contrario, cualquier nuevo elemento que se integre en el sistema puede alterar su funcionamiento. De manera que el público, y el conjunto de agentes de la institución arte, es un



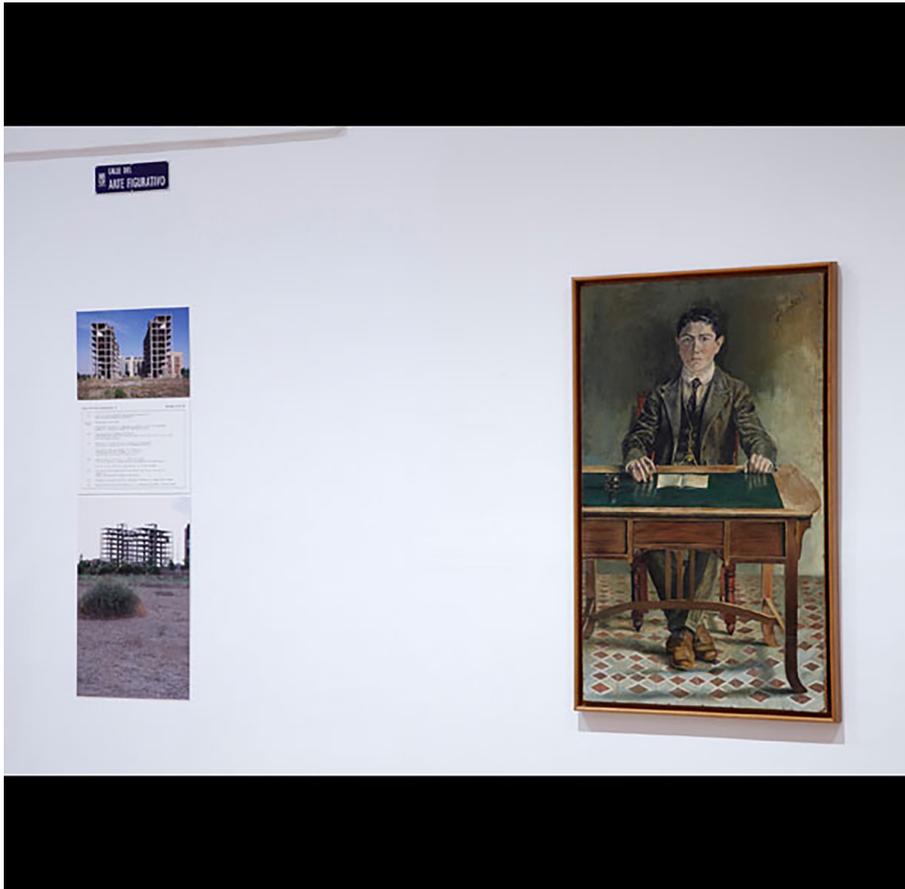
C. Andre (design) (1971).
«Correspondence: Guggenheim».
Art Workers' Coalition
leaflet Fuente: The Art Story

elemento muy a tener en cuenta en términos de propiciar cambios en el propio sistema. Es evidente que el artista tiene esto muy en cuenta. Y lo tendrá más aún a partir de la censura de este trabajo.

Como sabemos, hoy continúan dándose este tipo de prácticas especulativas urbanísticas y siguen estando ligadas, cada vez más, a la construcción de un espacio público espectacular en el que a las personas se nos tiene en cuenta en calidad de consumidores solventes. *Castillos en el aire* (2012), el trabajo que Haacke realizó para el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), es un ejemplo de cómo se estaba utilizando el arte en una zona en construcción del extrarradio de Madrid -el Ensanche de Vallecas- como reclamo para posibles compradores en los años de especulación previos a la crisis de 2008. En este trabajo, Haacke presentaba fotografías de dicho barrio cuya construcción se había detenido con la crisis. De manera que en ellas se aprecian unos pocos pisos habitados junto con las estructuras de otros cuya construcción se ha detenido. Estos bloques aparecen como abandonados súbitamente. Vemos, por ejemplo, restos de materiales rotos y tirados por el suelo, lo que parece indicar que el trabajo de construcción se paró sin dar tiempo siquiera a dejar el entorno más presentable. Lo peculiar de este barrio es que sus calles habían sido nombradas a partir de movimientos artísticos del siglo XX, por ejemplo: Calle del Arte Expresionista, Calle del Arte Conceptual, Calle de la Escuela de Vallecas, etc.

En este trabajo Haacke presenta en el museo una obra de arte representativa del movimiento que da nombre a cada calle (por ejemplo un paisaje de Benjamín Palencia de 1930) junto a fotografías que recogen el cartel que nombra la calle en el barrio, (en este caso de la calle dedicada a la Escuela de Vallecas). Al lado coloca la información del catastro referida a las propiedades que vemos en las imágenes fotográficas. Es así como se nos informa de que esos terrenos los compró la Inmobiliaria de Ibercaja justo antes de que cambiaran de ser rústicos a ser urbanizables, y que en 2007 pasaron a ser propiedad de la Inmobiliaria Urbis.

H. Haacke (2012). *Castillos en el aire*. MNCARS



Fuente: https://m.elcultural.com/galerias/galeria_de_imagenes/426/ARTE/Hans_Haacke-_Castillos_en_el_aire

El trabajo de Hans Haacke, al igual que los que aparecen a continuación, nos aportan un conocimiento valioso sobre la institución arte. Y también métodos, prácticas y procedimientos que podemos tener en cuenta para activarlas hoy. De hecho, este tema puede ser útil de cara a pensar cómo lograr esa activación en el presente. Los efectos que tuvieron sus intervenciones sobre la institución arte nos sirven para conocer las tendencias y modos de hacer en los pasados 50 años de algunos de los principales museos, sus directivos, comisarios, etc. Nuestro objetivo ahora es tener todo esto en cuenta para que nos ayude a orientar nuestro trabajo.

Daniel Buren

La producción de Daniel Buren (Boulogne-Billancourt, 1938) hay que entenderla como una conjugación complementaria de escritura y pintura. La suya es una práctica teórica que apunta a la ruptura radical, de carácter epistemológico, con las normas establecidas en el campo del arte. Buren comenta en sus tempranos *Ecrits* que no se dan las condiciones para que tal ruptura pueda darse, pero sí la posibilidad de señalar los marcos, los condicionamientos del arte.

Este artista considera necesario romper con las ideas que definen el arte desde el siglo XIX, (principalmente la autonomía del arte, la idea de artista como individuo singular que nos ofrece su visión particular del mundo, y de un espectador que debe acercarse al arte dejando de lado cualquier aspecto concreto de su vida cotidiana) y mantienen su vigencia en el presente. Y esto implica romper con la construcción de la Historia del Arte tal y como es difundida y con los modos de producción, difusión y exhibición que se repiten y normalizan con el fin de asegurar que nada cambie en lo esencial. Lo que importa, según Buren, y ahí es dónde va a enfocar una buena parte de su práctica, es cuestionar, introducir preguntas abiertas. No buscar soluciones. La búsqueda de soluciones, según argumenta en el año 70 en «Rèperes», ha conducido repetidamente a neutralizar la posibilidad de que se produzca la ruptura a la que apunta (1990, págs. 151-157).

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

«[El museo] es un marco cultural –histórico e ideológico– que condiciona directa y expresamente a las obras que se muestran en su interior pero que no es tenido, como tal, en consideración. Atender a los "marcos", a las convenciones, que condicionan la idea misma de "arte", de "artista" o de "obra de arte", implica un ejercicio de cuestionamiento sobre sus funciones –de enmascaramiento de la realidad o de obstáculo al conocimiento– al que Buren dedica buena parte de su trabajo.»

Aldaz (2017, pág. 102)

En 1967, Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier y Niele Toroni, a los que se nombra según sus iniciales como BMPT, declaraban:

«Dado que la pintura es un juego,

Dado que la pintura es la aplicación (consciente o no) de reglas de composición,

Dado que la pintura es representación (o interpretación o apropiación o disputa o presentación) de objetos,

Dado que la pintura es un trampolín para la imaginación,

Dado que la pintura es ilustración espiritual,

Dado que la pintura es justificación,

Dado que sirve a un fin,

Dado que pintar es proporcionar valor estético a las flores, las mujeres, al erotismo, al entorno cotidiano, al arte, al dadaísmo, al psicoanálisis y a la guerra del Vietnam,

Nosotros no somos pintores.»

Alberro y Stimson (2011, pág. 50)

En su trabajo temprano, Buren, explora la pintura como práctica literal, de grado cero de significación, libre de estilo y expresión de autoría. La pintura en Buren es un objeto que se presenta *in situ* con el fin de analizar e intervenir en los marcos, convenciones y prácticas institucionales.

En su texto «Beware! (1969-70)» describe su trabajo con la pintura desde 1965:

«Papel con rayas verticales de 8.7 cm de ancho, en las que se alterna blanco con otro color, pegados sobre superficies interiores y exteriores: paredes, vallas, escaparates, etc., y/ o soporte de tela/lienzo con rayas verticales blancas y de otro color de 8.7 cm de anchura cubiertas por ambas caras con pintura mate blanca.»

Buren (1996, pág. 2)

En la cita aparecen varios aspectos que son significativos en su trabajo. Por un lado, la uniformidad y repetición indiscriminada de su propuesta con la que niega cualquier aportación en términos estéticos, expresivos o ilusionistas. Y por tanto cualquier gesto de autoría. Y es que para Buren:

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

Maite Aldaz (2017, pág. 103)

Por otro lado, el texto refiere el hecho de que su herramienta visual se presenta tanto en los espacios de exposición habituales como en localizaciones diversas en el espacio urbano. Ya sea en vallas publicitarias u «hombres sándwich», como los llama, o en espacios preparados para colgar cualquier tipo de anuncio, en paralelo a su presentación en el museo. Lo que conlleva un señalamiento de los marcos de sentido habituales de la institución arte, así como de otros que igualmente conforman el espacio público.

D. Buren. (1968) *Hombres sándwich, París*; acción en las calles de París



Fuente: <http://catalogue.danielburen.com/artworks/view/1185?lang=spa>

Por último, el hecho de que la cara y el envés de sus pinturas en el lienzo sean idénticos lleva implícita una idea de la pintura como objeto que se muestra a sí mismo, literalmente, ya no para distraernos de la realidad, sino para que nos planteemos preguntas que nos ayuden a desvelar los marcos institucionales del arte que conforman el espacio público. Buren analiza y critica el uso de la pintura representativa o decorativa en tanto que encubre el lienzo que la soporta. Y al lienzo como encubridor el bastidor que la sostiene. El conjunto (pintura, lienzo y bastidor) igualmente encubren, o hacen que no prestemos atención, al lugar en el que se presenta. Es decir, al marco institucional que en primera instancia le proporciona una determinada lectura.

En resumen, la uniformidad junto con la repetición están cuestionando la noción tradicional de autoría, pero también el hecho mismo de que la pintura tenga que representar algo o aportar un valor estético. Al presentarse simultáneamente dentro de museos y en los paneles en la calle dedicados a publicidad, en autobuses y en otras localizaciones urbanas, la pintura, en tanto que herramienta u objeto que no significa nada, señala y cuestiona unos espacios y otros en su funcionalidad habitual. Y al hacer que cara y envés sean exactamente iguales, Buren facilita que la pintura objeto no sirva para ocultar, sino justamente para señalar los marcos de sentido allá donde se presenta.

En 1970 Buren escribe el texto «La función del Museo» que se publicará por primera vez tres años después. El artista se refiere al museo como espacio privilegiado que de manera general cumple al menos tres roles: el **estético**, el

económico y el místico. El museo, dice, al ser el lugar que enmarca los trabajos crea un punto de vista, topográfico y cultural, que valida una estética determinada. Atribuye, además, un valor de venta a aquellos objetos que de entre todos los objetos comunes ha seleccionado como arte preservándolos y privilegiándolos. El museo asegura la exposición y el consumo de los objetos que escoge. Y al erigirlos en objetos de «arte» desvía cualquier intento de cuestionar los fundamentos del mismo. Su rol de mistificación radica en la constitución del propio museo como cuerpo místico del arte.

La función de conservación que el museo ejerce sobre los trabajos les proporciona una aparente inmutabilidad que contribuye a dar una imagen del arte como algo atemporal, eterno. Mientras que la función de colección garantiza un peso histórico y también psicológico. Al organizar las obras por escuelas, movimientos y autores, el museo ejerce una labor de aplanamiento que tiene una intencionalidad tanto cultural como comercial. Se crean criterios arbitrarios para atribuir un valor estético, y por tanto económico, a unos trabajos frente a otros. La colección permite al museo establecer una relación jerárquica entre las diferentes obras que es falsa, puesto que compara cosas que, en la mayoría de los casos, no son comparables entre sí. Siendo un marco histórico, según Buren, el museo se presenta como natural a través de un camuflaje:

«Un cuidadoso camuflaje de la ideología burguesa dominante que es apoyado por los mismos artistas. Se trata de un camuflaje que ha hecho posible la transformación "de la realidad del mundo en una imagen del mundo, y la historia en naturaleza".»

Alberro y Stimson (2011, pág. 105)

La función del estudio es complementaria, según el artista, a la del museo. A pesar de su singular importancia no se cuestiona la existencia del uno ni del otro. Ni como marco, ni como límite, ni como contenedor del trabajo artístico. El estudio es el refugio, la torre de marfil del artista. Ahí crea una particular visión del mundo, alejado de su realidad. Es también el lugar donde recibir a comisarios y posibles compradores. El estudio como lugar de creación separado del lugar de exhibición facilita la comercialización del trabajo artístico.

Estas son algunas de las razones que llevan a Buren a abandonar el estudio, a trabajar *in situ*. Y el hecho mismo de hacerlo supone una contribución real al cambio de los modos de producción, distribución y exhibición del arte, así como las ideas establecidas sobre el arte. Buren está planteando una ruptura con la idea de mantener el arte en un lugar privado situado al margen de la sociedad. Y lo está haciendo en términos tanto de su producción: el artista no debe estar socialmente aislado; como en relación a las condiciones de recepción del arte: que no se mantenga al margen de la realidad que nos condiciona día a día, de sus causas y consecuencias.

Así pues, el trabajo postestudio del artista francés no solo se orienta a desvelar los marcos institucionales y sociales en el campo cultural y su contribución a la construcción del espacio público, sino que pone las condiciones para transformar el aparato cultural que lo sostiene.

En febrero de 1971, unos meses antes de que Thomas Messer censurase el trabajo de Hans Haacke, Daniel Buren presenta su intervención para la Exposición Internacional del Guggenheim en Nueva York. En esta ocasión la censura vendrá encabezada por parte de los artistas participantes en la muestra internacional. El argumento de Donald Judd y Dan Flavin era que la pieza de Buren restaba visibilidad a sus trabajos. La censura provocó a su vez airadas reacciones por parte de Sol LeWitt, Mario Mertz y Carl Andre, quienes retiraron sus piezas de la muestra internacional en solidaridad con Buren. La imagen de una enorme tela rayada que atraviesa el interior de la espiral del museo es bien conocida, a pesar de que no llegó a mostrarse públicamente en el Guggenheim.

D. Buren (1971). *Pintura n° 1*. Guggenheim N.Y.



Fuente: <http://fuera demarco.xyz/archivos/57>

La propuesta de Buren consistía en dos piezas. La n° 1, que medía 20 metros de largo por 10 de ancho, es una tela de algodón con bandas alternas azules y blancas de 8.7 cm cada una. Las bandas blancas de los extremos habían sido cubiertas con pintura acrílica tanto en la cara como en el envés haciéndolos idénticos. Esta colgaría en el eje vertical que atraviesa el vacío central del museo en su altura de siete rampas. La pintura n° 2, de 1.5 por 10 metros, estaba previsto que colgase en la calle inmediata al edificio de Frank Lloyd Wright; en el centro de la calle 88, entre Madison y la 5ª Avenida. Se trataba de un doble montaje que conectaba el interior con el exterior inmediato del museo.

La apuesta *in situ* de Buren tenía por objetivo señalar el contenedor del museo como condicionante que se impone a las obras que aloja y presenta, y al mismo tiempo dar muestra de la imposibilidad de que en el museo pueda darse una experiencia que sea simplemente visual o fenomenológica. Buren en esta ocasión, hacía visibles las limitaciones de algunas propuestas minimalistas que, al concentrarse exclusivamente en lo fenomenológico dejaban de lado otros intereses:

«Intereses institucionales, siempre mediados por intereses económicos e ideológicos [que] inevitablemente reestructuran y redefinen la producción, la lectura y la experiencia visual del objeto artístico.»

Foster, Krauss, Bois y Buchloh (2006, pág. 546)

En referencia a la censura encabezada por Donald Judd y Dan Flavin, y apoyada por Joseph Kosuth y Richard Long, Buren dice confirmar una de sus tesis: «en el medio artístico el sistema es el artista». El poder, afirma, lo tiene una cierta vanguardia de artistas que aliados con algunas galerías de vanguardia y medios financieros importantes pueden llegar a ejercer la censura sobre museos, revistas de arte, etc. Son ellos mismos quienes amañan la información, quienes escriben y difunden la Historia del Arte. El francés tiene claras las motivaciones económicas e ideológicas que se dan en el terreno del arte:

«El arte no está más allá de las ideologías, sino que es parte o incluso, en aquello que concierne a las vanguardias, reflejo de la ideología [...] dominante. En nuestra sociedad, el arte es la expresión de la ideología burguesa y de lo que esta supone; en la sociedad americana es la expresión y afirmación del imperialismo.»

Buren (1990, pág. 207)

El museo hizo una contraoferta a Buren: una exposición individual que se celebraría tras la muestra internacional. Antes de que el artista diera una respuesta, el museo retiró la pintura nº 1. Al reflexionar sobre lo ocurrido, Buren explica que haber aceptado la contraoferta del museo habría supuesto tanto disculpar la censura ejercida por los artistas, como desarmar la presencia cuestionante de la pieza (Buren, 1990, págs. 205-211).

La pintura nº 1 en su ubicación en el Guggenheim de Nueva York en 1971 habría puesto de manifiesto la fuerte atracción centrípeta que el edificio ejerce sobre las obras expuestas. Según Buren la relación de fuerzas espaciales del edificio provoca que las obras aparezcan obsoletas y excéntricas. De haber sido mostrada, la gran tela habría anulado en buena medida la espectacularidad con la que el edificio recibe a sus visitantes. En lugar del espacio abierto hacia arriba, habrían encontrado una tela homogénea e idéntica en ambas caras que solo podría aprehenderse fragmento a fragmento. El hecho de que la pintura nº 2 se instalase en la calle habría contribuido a señalar los condicionantes espaciales y simbólicos del edificio en relación con el espacio público.

Les couleurs: sculptures (1975-1977) es la instalación específica que Daniel Buren presentó como pieza permanente para el Centro Pompidou en París. Consistía en un total de 15 piezas rectangulares de tela a rayas blancas y de otro

color ya fuera azul, naranja o amarillo, de 2 × 3 metros cada una, en las que la raya central había sido cubierta con pintura acrílica blanca. Las telas, colocadas a modo de bandera, ondeaban en lo alto de edificios institucionales y comerciales de la ciudad. Buren aprovechó los telescopios que habitualmente se encuentran en la azotea del centro de arte parisino como material para la obra. Y lo hizo colocando al lado de cada uno de ellos un mapa en el que se referían las localizaciones exactas de cada pieza a rayas, de cada «bandera». De manera que los y las espectadoras pudieran ver mejor la ubicación de cada pieza con ayuda del telescopio.

D. Buren (1975-77). *Les Couleurs: Sculptures 1975 / 1977*.
Centro Pompidou



Fuente: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cynjXpk/rAnGe7j>

D. Buren (1975-77). *Les Couleurs: Sculptures 1975 / 1977*.
Centro Pompidou



Fuente: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cynjXpk/rAnGe7j>

Les couleurs es la manera en la que se nombra popularmente a la bandera nacional francesa. La tricolor, signo nacional identitario, corona habitualmente los edificios culturales, administrativos y judiciales en la ciudad. Y convive con otros: banderas que ondean las marcas de galerías comerciales y empresas multinacionales que, de manera creciente, se han instalado en el espacio público como emblema del capital, la mercancía y el consumo.

La herramienta visual *in situ* de Buren conecta a unos espacios con los otros. La visualidad misma a la que ha quedado reducida la pintura señala el Louvre (con listas amarillas y blancas), el Palais Chailot, Grand Palais con las galerías Lafayette, Samaritaine (en naranja y blanco), con el Bazar de L'Hôtel de Ville y el Trocadero (en blanco y azul). Los iguala. Y al mismo tiempo provoca pre-

guntas sobre sus marcos de sentido, el espacio público que construyen y el tipo de interpelación que provocan. Y todo esto desde el Pompidou, un espacio al que el historiador de origen alemán Benjamin H.D. Buchloh (2003, pág. 124) refiere como algo entre centro comercial y destino turístico; «algo que sugiere la libre disponibilidad de la identidad mercantilizada».

Buren está aquí llamando la atención sobre la creciente significación del espacio público en términos de mercancía y consumo que irá ganando terreno en el capitalismo neoliberal. Las banderas corporativas que entonces ondeaban por encima de nuestras cabezas a lo largo y ancho de la ciudad hace tiempo que aterrizaron en las ropas y complementos que vestimos. Los propios paseantes asumimos la seducción de la marca y nos convertimos en su anunciante, en señal inequívoca de una identidad que se presenta ante los demás en base al mensaje y reconocimiento que ofrece la marca y al poder adquisitivo que presupone.

Buren, a mediados de los años 70, estaba marcando museos, edificios construidos para albergar exposiciones universales y galerías comerciales para establecer un continuo que nos invitaba a reflexionar sobre los marcos de sentido que construyen estos espacios en un momento en el que el arte contemporáneo se espectaculariza animado por las lógicas multinacionales en expansión. Al hacerlo en el recién inaugurado Pompidou, utilizaba el emplazamiento del museo para llamar la atención sobre el mismo edificio. Diseñado por Renzo Piano y Richard Rogers, el Centre Pompidou es ejemplo de una tendencia de arquitectura postmoderna espectacular que ha dado imagen y servido de contenedor tanto al arte contemporáneo como a las grandes empresas multinacionales.

Buchloh compara esta propuesta de Buren con otras de Frank Stella, cuyos grandes y vistosos relieves pictóricos están decorando las entradas de las sedes de las empresas multinacionales. Y también con las enormes piezas en acero de Richard Serra en el espacio público. Para el autor:

«Conforme las artes se ven privadas de su capacidad para establecer una dialéctica cultural de negación crítica parecen encontrar una compensación cínica en el aumento de tamaño y escala, así como en una renovada materialidad de la pintura y la escultura.»

Buchloh (2003, pág. 123)

Vistas las potencialidades del trabajo de este artista conviene tener en cuenta igualmente algunos de sus límites:

- En el caso de *Les couleurs*, al estar instalado de manera permanente en el museo, puede ser víctima de los roles **estético**, **económico** y **místico** que, como Buren mismo ha criticado, ejercen los museos sobre sus colecciones.
- La pintura como pintura de Buren puede ser recibida por los visitantes del Pompidou como objeto estético que es equivalente a la marca, o firma, del artista. La visualidad de la pintura misma a la que apuntaba Buren

bien puede ser interpretada como signo que iguala en términos estéticos los edificios del Estado con los de las multinacionales, estableciendo una lógica continuidad acrítica, e incluso celebratoria, entre ambos.

- Por otra parte, el hecho de formar parte de la colección del museo provoca el aumento de reconocimiento del trabajo del artista en el mercado del arte con el consiguiente aumento de su valor de cambio.
- Y por último, el conjunto mismo que hemos expuesto, podría convertir la función de señalamiento crítico del parco signo vacío, en objeto artístico mistificado que contribuye a desviar los posibles intentos de cuestionar los fundamentos sociales del arte.

Lo que está claro en el trabajo de Buren es su notable dificultad en el intento de eludir la idea de autoría. Sus rayas verticales, crecientemente estetizadas en combinatorios formales, de soportes y de color, se han convertido en un equivalente de su firma.

Uno de los aspectos que más llama la atención en la producción de este artista es la diferencia entre el tono airado de sus textos y la contención de su herramienta visual. En las ocasiones que mejor ha funcionado esta práctica complementaria es cuando se ha expuesto conjuntamente, como fue el caso de *Projekt 74* celebrado en Colonia bajo el lema «El arte sigue siendo arte» según la conocida frase de Goethe. En esa ocasión Buren se hizo eco de una obra que habían censurado a Hans Haacke. Junto al facsímil del trabajo de Haacke, Buren presentó este texto bajo el título «El arte sigue siendo política»:

«El arte, sea lo que sea es exclusivamente político. Lo que se requiere es el análisis de los límites formales y culturales (y no de los unos o de los otros) en los que el arte existe y lucha. Estos límites son muchos y de diferentes intensidades. Aunque la ideología dominante y los artistas que con ella se relacionan tratan de camuflarla por todos los medios, y a pesar de que es demasiado pronto –no se reúnen las condiciones necesarias– para hacerlas estallar, ha llegado el momento de desvelarlas.»

Buren (1990, pág. 190)

D. Buren. (1974). *PROJEKT 74'*. Wallraf-Richartz museo de Colonia



Fuente: <http://thesingleroad.blogspot.com/2011/08/andre-cadere.html>

El potencial del trabajo de Buren en tanto que aportación al conocimiento y contribución a la transformación de la institución arte en términos democráticos es, en cualquier caso, evidente y relevante. Pero igualmente es necesario tener en cuenta la influencia que sobre estas prácticas ejercen los museos y el espacio público, guiados por las ideologías dominantes en cada momento histórico. Es así como podremos activar prácticas orientadas a producir unos efectos.

3.1.2. Desmaterialización de la ideología de la autonomía del arte: la escultura monumental en el espacio público. Hacia una economía no especulativa del arte

Michael Asher

«El trabajo conceptual crítico de Asher se vehicula a través de la materialidad y los rituales en los que toma forma la convención. Los objetivos: hacer la norma visible como tal, introducir interrogantes respecto de sus usos ideológicos y prácticos en los espacios que transitamos, promover la reflexión sobre los modos en los que estas convenciones, invisibles o naturalizadas por el uso de la costumbre, condicionan nuestra percepción y comprensión del mundo así como nuestras acciones. Los métodos: sustracción, suma o señalamiento de elementos y comportamientos habituales en los espacios expositivos, contribuyen en el planteamiento estratégico de la práctica artística como lugar que propicia la reflexión situada y el conocimiento crítico.»

Maite Aldaz (2017)

Hay tres aspectos en el trabajo de Michael Asher (Los Ángeles 1943-2012) que voy a tener en cuenta aquí en tanto que aportación singular a la crítica institucional:

- El primero tiene que ver con sus **intervenciones en galerías comerciales**, donde consiguió ya no solo señalar la materialidad en la que toma forma la ideología de la autonomía del arte, sino que además la desmanteló.
- El segundo aborda sus **reflexiones sobre los usos y funciones de la escultura** monumental en el espacio público al tiempo que formula propuestas que alteran significativamente sus modos de producción e igualmente su orientación ideológica.
- Por último tendré en cuenta la práctica artística de Asher en tanto que es **contribución a una economía no especulativa del arte** que afecta directamente tanto al artista como a la producción y difusión de su trabajo, y a la comprensión misma del arte.

El trabajo de Michael Asher ha sido altamente reconocido, también, por sus estudiantes. Sus clases poststudio llegaban a prolongarse más allá de los límites horarios. Su labor docente, atestiguan antiguos alumnos, es parte de su práctica artística:

«cada elemento que conforma un trabajo artístico era importante y no solo en sus aspectos estéticos: ¿Quién hizo las paredes? ¿En qué condiciones se hizo el trabajo? ¿Dónde se fabricó el pladur? ¿De dónde trajeron el cristal?».

Eran preguntas habituales en sus clases, aspectos que Asher tenía en cuenta y sobre los que animaba a reflexionar (García Torres, 2017).

La desmaterialización de la ideología de la autonomía del arte

A Michael Asher no le interesaba en absoluto la representación de la realidad, sino los modos en los que se construye y opera la realidad misma en determinados contextos. Tampoco le interesaba producir objetos para presentarlos en un espacio expositivo, puesto que estos, según el propio artista, contribuyen a jerarquizar la percepción. Los objetos acumulan la atención del espectador y provocan que sus condiciones de recepción, incluido el contenedor, sean pasados por alto. Lo que movía a este artista californiano era la materialidad de los propios espacios. Los elementos habituales que se utilizan para dar forma a los contenedores de arte fueron objeto continuado de sus intervenciones, a las que llamó en un principio estéticas contextualizadas.

En 1973 comenzó a aplicar sus estéticas en contexto en galerías comerciales. En la Franco Toselli de Milán hizo que se retirara el revestimiento de todos los muros de la galería utilizando chorro de arena. La sustracción dejó a la vista las capas que habían sido cubiertas para transformar el espacio en formato de cubo blanco. Tuberías, conductos eléctricos, ventanas y marcas de humedad afloraron como parte de la historia del propio edificio y de sus modificaciones. Los tonos ocres y sienas ya a la vista una vez retirado el revestimiento uniformemente blanco no solo remitían al uso del color en la pintura italiana, sino que conectaban el exterior, la calle, con el interior, la galería ahora desmantelada, también incluso en sus funciones de venta.

M. Asher (1973). Intervención en la Galería Toselli

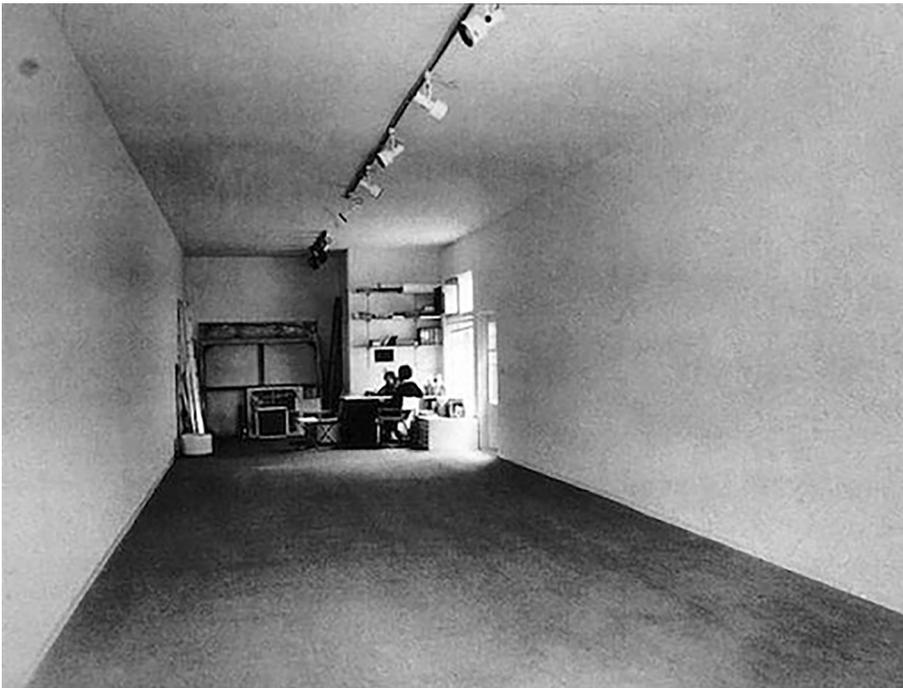


Fuente: <http://marthadicroce.blogspot.com/2015/08/michael-asher-los-angeles-1943-2012.html>

Debido a la intervención, la galería Toselli tuvo que prescindir de buena parte de su propiedad a cambio de un trabajo artístico que se apropiaba del espacio y lo desmantelaba. Para Asher, esta intervención materializaba la historia de la construcción y las propiedades funcionales de la galería. Y lograba una deconstrucción ideológica de las superficies arquitectónicas simultánea a su deconstrucción material (Asher, 1983, pág. 93).

En cualquier caso, la más divulgada de sus estéticas en contexto fue la retirada del muro que separaba la zona expositiva del espacio de almacén y ventas en la galería Claire Copley de Los Ángeles en 1974. El resultado de la sustracción material fue un espacio liso y continuo en el que las actividades habituales de la galería quedaban a la vista junto con los trabajos expuestos. Asher quería hacer presentes de nuevo las condiciones que son necesarias para provocar una recepción idealizada de las obras, y al mismo tiempo poner a la vista las funciones de producción, mediación y recepción del arte y la cultura que ejercen los galeristas. Su papel en la conversión del valor de uso estético en valor de cambio. La función del galerista, afirmaba Asher, es mercantilizar un trabajo artístico. Y el espacio mismo de la galería en su configuración y apariencia contribuye a borrar las huellas de la producción y recepción de los trabajos.

M. Asher (1974). Intervención en la Galería Claire Copley



Fuente: www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/download/2324/4028

Las intervenciones en galerías de Asher no siempre dieron los resultados contractualmente previstos. La tensión que creaba el trabajo, no objetual ni vendible, en la galería ponía en evidencia la contradicción con su orientación comercial. El conflicto en la galería Heiner Friedrich de Colonia, en 1973, surgió de la negativa del galerista a actuar según los términos previamente acordados. La intervención de Asher consistió en pintar todos los techos del espacio de la galería del mismo color del suelo, un gris asfalto oscuro. Esto implicaba

que el público tendría acceso a todas las dependencias de la galería: espacio de exposición, de oficina, almacén, etc. La exposición duraba un mes y pasado este tiempo, el galerista debía volver a pintar los techos del mismo color que estaban al principio; sin embargo, el dueño se apropió de la intervención indefinidamente. Y esta situación llevó a Michael Asher a declarar que la galería no representa ni la producción, ni el interés de la comunidad, o del productor individual, ni siquiera la del contexto histórico del trabajo que se presenta.

En cualquier caso, Asher entendía que las galerías eran lugares necesarios para la realización y difusión de su trabajo. Y a esto cabe añadir el hecho de que galerías como la Claire Copley o la Morgan Thomas contribuyeron con este tipo de prácticas no mercantilizables del arte. Es evidente que la Claire Copley, o la Toselli, al dar cabida a su parcial derribo y desmantelamiento material e ideológico, propiciaron una iniciativa experimental que a su vez les reportó un capital simbólico que hacía valer la orientación misma de estas galerías. En este sentido podríamos pensar hoy en la posibilidad de reformular la idea misma de galería, de manera que se abriese a un público que no esté interesado en especular económicamente con el arte, pero sí altamente motivado por conocer y participar en producciones poético-críticas y transformadoras en un sentido democrático.

Años más tarde, en 1976, Asher intervino en el Institute for Art and Urban Resources de Nueva York. En ese trabajo, conocido como *The Clock Tower*, conectó, de nuevo, interior y exterior retirando las ventanas del edificio. Facilitó así que cada habitáculo expositivo interior pudiera situarse directamente en relación con el contexto urbano exterior. Y, por tanto, orientarse en relación al mismo. En cualquier caso, esta intervención hizo aflorar otra problemática: la objetualización del paisaje urbano que propiciaban los propios vanos, ahora abiertos, al funcionar como enmarcado de las vistas exteriores. Las fotografías que lo documentan, entre ellas algunas de Daniel Buren, son muestra de ello.

La escultura monumental en el espacio público

En 1977 Münster, ciudad alemana situada a menos de dos horas y media en coche de Kassel, inició su muestra de escultura contemporánea. Desde entonces se celebra cada 10 años en fechas coincidentes con la *Documenta*. Michael Asher fue invitado a participar en la sección de proyectos en la muestra inaugural y en sucesivas ocasiones. La *SkulpturProjekte* estuvo organizada en un principio con dinero público. Y destinaba, como es habitual en Alemania, un 2% del dinero gastado en la construcción de edificaciones públicas a la producción y adquisición de obra. En esa coyuntura, se sobreentendía que algunas de las obras presentadas a la muestra serían compradas a los artistas.

Tras haber viajado en dos ocasiones a la ciudad, Asher presentó alrededor de 15 propuestas antes de que finalmente una de ellas fuese admitida. Su intervención consistió finalmente en ubicar un modelo de caravana de construcción industrial típicamente alemana y alquilada para la ocasión en 19 luga-

res de Münster, en los que pasaría desapercibida en tanto que obra de arte. Aunque ese no era el caso, la caravana podía pasar por ser un objeto en uso, un habitáculo para turistas. Su emplazamiento a lo largo de las 19 semanas se daba a conocer a través de unos folletos editados para la ocasión en los que se indicaba la localización exacta.

Con esta intervención Asher trataba de problematizar las características, usos y emplazamientos habituales de la escultura como monumento representativo en el espacio público. Y también de la escultura moderna, incluidos sus modos de producción, exhibición y comercialización en cada presente de la muestra. Hay que tener en cuenta que Asher fue invitado varias veces mientras vivió a participar en Münster, y que en cada ocasión, cuatro en total, llevó la caravana.

La escultura pública, argumenta el artista californiano, ha sido utilizada de manera habitual para conmemorar y celebrar al individuo en su singularidad. No a cualquiera, sino a las clases adineradas, ya fuesen patronos aristócratas en su tiempo, posteriormente burgueses, y en el presente gobiernos y empresas. Toda una serie de convenciones estéticas, convenientemente adaptadas a los requerimientos individuales, regionales, nacionales y transnacionales situadas con carácter permanente en lugares señalados del espacio urbano, vienen sirviendo de representación del poder y de quienes lo ostentan. El individuo, lo individual, como representación monumentalizada asociada al poder cobra así legitimidad y se muestra como ejemplo para la colectividad. La escultura como manifestación de las ideologías dominantes en el espacio público, nos interpela dando valor a lo individual en lugar de en el reconocimiento a los logros colectivos. Del espacio común se retira la idea de lo comúnmente producido. Y, en consecuencia, se legitima a aquellos que representan un orden social desigual asentado en lógicas de dominación.

En el último tercio del siglo XX, la escultura pública moderna no está teniendo en cuenta su aparato de producción y exhibición. Ni tampoco las concepciones o el estatus del arte. Como consecuencia, estas producciones están contribuyendo a promover una idea de progreso abanderada por políticos y empresarios, que lamentablemente suele ir ligada a prácticas de especulación y gentrificación.

La escultura minimalista, una vez ha saturado el mercado del coleccionismo privado y de las instituciones museísticas, buscaba otras vías de expansión. La propia convocatoria de Münster, patrocinada en origen con dinero público y poco después también privado, permite dar salida a estas producciones convenientemente adaptadas a formato monumental y capaces de representar la idea de progreso tecnológico demandada por quienes la patrocinan (Münster, 1983, págs. 169-170).

Contribución a una economía no especulativa del arte

La caravana alquilada y situada en distintos emplazamientos de uso común cuestionaba las convenciones, prácticas, estatus e interpelación que son habituales en la escultura monumental. Y provocaba cambios sustanciales en los modos de producción, distribución y exhibición de la escultura pública. Eliminaba su carácter monumental, su fijación a un lugar céntrico y reconocido de la ciudad. Y en términos económicos no dependía del valor que pudiera alcanzar en el mercado en un momento determinado y en función de parámetros como el estatus del artista, el reconocimiento de su trabajo por museos y entidades institucionales, etc. La caravana no podía venderse. El trabajo de Asher se pagaba como servicio artístico proporcionado a la muestra. Esta es una práctica habitual en Michael Asher. Una vez terminado el periodo de exposición, sus trabajos temporales, dejaban de existir. De su prolífica producción hay solo tres obras permanentes. Las vemos a continuación:

1) En 1978, Asher produjo la primera de las tres obras permanentes. Esta fue realizada para unos coleccionistas particulares de Los Ángeles. Y consistió en desplazar la linde sur del jardín de su residencia 11 pulgadas hacia el norte. La consecuencia inmediata del desplazamiento era la pérdida de esas 11 pulgadas de propiedad de los coleccionistas que, mediante dicha operación, pasaba a ser propiedad de sus vecinos. De manera que el capital simbólico que el trabajo de Michael Asher proporcionaba a los coleccionistas tenía como consecuencia directa una pérdida parcial de su propiedad.

2) La Universidad de California en San Diego se edificó en el mismo terreno que ocupó el Camp Matthews entre 1917 y 1964, la base militar en la que se formaron los marines que intervinieron en la II Guerra Mundial y en la Guerra de Corea. Conforme la población de La Jolla se fue extendiendo, el campo de tiro resultó ser una amenaza real para los civiles de las proximidades. En consecuencia, se decretó su cierre y posterior apertura del campus universitario. En la ceremonia de clausura del 21 de agosto de 1964 se descubrió el monumento conmemorativo al campo de tiro, que consistía en el conjunto formado por una roca, con placa inscrita, alineada con el mástil en el que ondea la bandera de los EE. UU.

La intervención específica de carácter permanente que preparó Asher en 1991 fue ubicar, en disposición simétrica respecto al eje que conecta la roca con la bandera nacional, una fuente de uso común y de fabricación industrial. Se trata del tipo de fuentes que se encuentran habitualmente en espacios interiores, oficinas, o edificios públicos, cuya función es proveer de agua fresca y potable a quienes transitan esos lugares. En el caso del campus, a estudiantes, visitantes y profesorado.

M. Asher (1991). *Untitled*. Stuart Collection. UCSD



Fuente: <https://www.e-flux.com/journal/39/60293/michael-asher-1943-2012-parting-words-and-unfinished-work/>

El efecto simbólico que resulta de la integración de la fuente en el monumento que conmemora al antiguo campo de tiro es bien significativo. La fuente de granito y de uso común parece enfrentar la identidad y orientación nacionales representadas en el conjunto de la bandera y la roca previas; al tiempo que se abre hacia la posibilidad a otras concepciones, a otras identificaciones más ligadas a la vida y a su sostenimiento básico. Situada en el centro del conjunto, la bandera parece ahora estar sujeta a la elección entre dos posiciones: una a favor de la vida, la otra hacia su contraria. Igualmente enfrenta dos concepciones del arte y del monumento y de su función en el espacio de tránsito común. Frente a la tradicional roca que conmemora el uso militar del terreno como preparación de soldados para la guerra, la fuente implica una aproximación a la idea de arte y memoria como algo que estando materialmente vivo contribuye a mejorar en pequeños aunque sustanciales aspectos la vida cotidiana. Y en este caso concreto en un espacio, el de la universidad, que se entiende está destinado a la producción de pensamiento crítico y de conocimiento. Asher deja a la vista el monumento previo como parte de la historia reciente de manera que no caiga en el olvido. Pero ya no lo hace como celebración de lo hecho, sino como contrapunto que facilite la reflexión situada de cara a lo que está por hacer en las condiciones de cada presente.

3) Dos años después de su trabajo en el campus universitario, y con motivo de la exposición internacional Daejeon Expo '93 en Corea del Sur, Asher presentó la tercera, del total de las tres obras con carácter permanente que realizó a lo largo de su trayectoria. Se trata de una roca, ubicada en el espacio de exposición, en un lago artificial, en la que hizo que se inscribiera en caracteres coreanos el siguiente texto:

«Teniendo en cuenta que el conjunto de estructuras que constituye este entorno han sido diseñadas para nosotros espectadores, esta situación nos capacita para preguntar: ¿Quién se beneficia de nuestra navegación entre muestras de legitimación corporativa y representaciones del poder?»

¿Al servicio de qué fines está siendo puesto el arte? ¿Quiénes se benefician del valor simbólico que proporciona el arte y qué papel se deja al público en este sentido? Podemos continuar preguntando a partir de este trabajo de Asher.

Michael Asher juega continuamente a erosionar ese valor simbólico, o de legitimidad y buena imagen que proporciona el arte, y que se traduce invariablemente en valor de cambio y en estatus social asociado a la acumulación de bienes. Y en consecuencia, al mismo tiempo, trata de introducir un valor que oriente el arte en dirección ya no de la acumulación cuyo reverso es la desposesión, sino del disfrute del pensamiento como práctica material que cuestiona y se orienta al beneficio común.

A través del trabajo de Asher podemos pensar el valor simbólico en otros términos. De hecho, su práctica artística, en su coherencia y orientación, proporciona igualmente un capital simbólico a los espacios en los que se presenta. Lo que ocurre es que aquí se evita en lo posible que ese valor simbólico se traduzca en especulación económica, en lavado de cara para las multinacionales, o en la adquisición de un estatus social que se guía según esas prácticas. El valor simbólico que puede proporcionar el trabajo de Michael Asher, y que él mismo como artista puede acumular, es fácilmente traducible en valor de uso, tanto si atendemos a su manera de trabajar reflexiva, como si tenemos en cuenta el tipo de economía en la que se sustenta: de pago por servicio; o atendemos a las otras vías de divulgación que encuentra a través del formato libro y que evitan, consciente y recurrentemente, el mercado del arte.

Asher ha utilizado el formato libro para dar a conocer su trabajo. Su *Writings (1973-1983) On Works (1969-1979)*, está escrito junto con Benjamin H. D. Buchloh, que es a su vez el editor del texto. En el libro encontramos explicados en detalle sus trabajos de esos años. Y esto incluye tanto sus propuestas, como las reflexiones que acompañan todo el proceso en cada caso. El libro es la materialización de una buena parte del legado de este artista. Y como tal nos puede servir de ejemplo para orientar nuestra práctica.

Bibliografía recomendada

Michael Asher (1983). *Writings (1973-1983) on Works (1969-1979)*. Halifax: The Nova Scotia College of Art and Design.

3.2. Segunda ola

3.2.1. Las jerarquías de género y clase en el campo del arte

Louise Lawler

En «El rudo museo de Louise Lawler», la crítica y teórica de origen alemán Rosalyn Deutsche argumenta parte del trabajo de esta artista estadounidense como una crítica burlesca a la estructura patriarcal en la que se viene sosteniendo la institución arte. La obra que le sirve para elaborar su extenso y complejo texto no es otra que *Statue before Painting. Perseus with the Head of Medusa' by Canova* (1982). Se trata de la fotografía que formaba parte de la serie *Arrangement of Pictures* y que fue publicada en la revista *October* un año más tarde.

La fotografía de Louise Lawler (Bronksville, N. Y., 1947) recoge en una toma deliberadamente oblicua la estatua de Canova en su ubicación en el Metropolitan de Nueva York. Y es justamente este sesgo fotográfico *in situ* el que le permite integrar el fuera de campo de la representación escultórica y del museo sin necesidad de utilizar el montaje.

Tengamos en cuenta que Antonio Canova (1727-1822) fue un destacado representante de la estética idealista neoclásica y que su *Perseo* fue considerado una obra cumbre de este estilo. Esta escultura, por tanto, representa la pervivencia de una idea:

«La obra de arte es una entidad completa y autónoma que eleva a sus espectadores por encima de las contingencias de la vida material.»

Deutsche (2006)

La imagen está tomada desde un punto de vista bajo respecto de la escultura de Canova, el mismo que se deja al público. Y esta queda desplazada del centro rompiendo así el eje de simetría en el que la sitúa espacialmente el museo. El Perseo, o más bien una parte de él, principalmente el pedestal y la cartela que lo anuncia, quedan en un primerísimo plano. Lo mismo que sus genitales, que alineados con la mano que empuña la espada cierran en el encuadre fotográfico por arriba. En un segundo plano se aprecian la balastrada y la escalera a cuyos lados se cierran dos filas de columnas corintias. Y ya en el fondo puede verse la arcada con la inscripción «PAINTINGS», en mayúsculas y con una tipografía clásica. Tras el arco que da paso a las salas de Historia de la pintura occidental vemos a un grupo de espectadores que tienen que alzar la mirada para contemplar la pintura de Giovanni Battista Tiepolo de 1729: *El triunfo de Mario*. Deutsche llama la atención sobre la similitud temática entre la escultura de Canova y la pintura de Tiepolo. Ambas obras muestran escenas de conquista violenta en la que un protagonista masculino impone su autoridad

Bibliografía recomendada

Rosalyn Deutsche (1986). «Property Values: Hans Haacke, Real Estate, and The Museum». En Wallis, B. (ed.) (1986). *Unfinished Business*. N.Y.: The New Museum of Contemporary Art, Cambridge, Mass.: The MIT Press, págs. 20-37.

Oblicua

Es Douglas Crimp quien utiliza este término para referir lo siguiente: «La oblicuidad viene cuando Lawler enfoca a una etiqueta tanto como a una pintura, o al reflejo de una pintura en un suelo encerado en vez de a la pintura misma. O viene cuando fotografía obras que no se exponen en la galería sino en la presentación preliminar de una subasta, colgadas en una casa, o amontonadas en el almacén de un museo» (Crimp, 2001, pág. 71)

sobre la diferencia sexual, en el caso del Perseo, y racial, en la pintura de Tiepolo. Ambas escenifican aquello que la ficción narcisista del museo necesita para mantenerse: la conquista del otro y su subordinación.

L. Lawler (1982). *Statue before Painting, Perseus with the Head of Medusa by Canova*. Metro Pictures



Fuente: <http://eipcp.net/transversal/0106/deutsche/en>

Ahora bien, en la fotografía de Lawler la cabeza de Medusa, símbolo de la conquista de Perseo queda expresamente fuera del encuadre. La Medusa decapitada es una imagen que fue tratada por Freud y posteriormente por las feministas que utilizaron el psicoanálisis para desarrollar sus teorías y propuestas. Freud identificó la Medusa como fetiche, es decir, como un objeto de fijación masculina que tiene su origen en el miedo que suscita el cuerpo de la mujer. Este miedo viene dado por una percepción errónea del cuerpo femenino como cuerpo castrado, carente de pene y, en última instancia, como cuerpo en falta puesto que carece del significante simbólico que hace que un sujeto sea completo: el falo. Esta «falta» que muestra el cuerpo de la mujer supone una amenaza para el hombre en la medida en que al mirarlo le recuerda la posibilidad de su propia castración. Es con el fin de evitar la angustia que le produce esta amenaza que el hombre toma un objeto, una representación o una parte del cuerpo de la mujer como sustituto del sexo femenino. Aquí la cabeza de Medusa es tomada no solo como fetiche sino también como señal de triunfo sobre la ansiedad que provoca el miedo a la castración; como señal que permite negar y dominar al mismo tiempo el miedo que se siente.

En la fotografía de Lawler, al dejar fuera de campo la cabeza de Medusa decapitada y mostrar al nivel del marco los genitales, la espada empuñada por la mano de Perseo, el pedestal de la escultura y la cartela museográfica, se ponen a la vista los atributos de poder y de completud en su función de fetiches. Y se deja premeditadamente fuera de la representación el símbolo del triunfo sobre la diferencia.

En su análisis de esta fotografía Rosalyn Deutsche hace notar el chiste que lleva implícito su título. *Statue before Painting*, escultura delante de pintura, imita la frase *ladies before gentlemen*, es decir, «las damas primero»,

«que forma parte de y simboliza aquí un discurso patriarcal idealista que supuestamente coloca a las mujeres en un pedestal. Junto con la fotografía, el título vincula los ideales patriarcales con la estética idealista, representada por la estatua neoclásica, sugiriendo que se produce en el museo un alineamiento de las jerarquías sexuales y estéticas.»

El chiste del título implica también al Metropolitan Museum, ya que

«insinúa que lo que hay por debajo, lo que precede o se sitúa antes que las ordenaciones estéticas del museo es el deseo solidificado tanto en la forma como en el contenido de la estatua de Canova. La escultura neoclásica idealizada, sustituta de un cuerpo ideal, materializa la fantasía falocéntrica del yo, un yo que en su sueño de autonomía niega aquello que lo constituye: la exclusión de y la relación (de dominación) con los otros.»

Lo que, según Deutsche, Louise Lawler estaría enfatizando en este trabajo es cómo el idealismo y la violencia que exhiben estas representaciones sirven para calmar la inseguridad y el miedo de quienes ostentan las posiciones de poder. De ahí que, según la autora, la interpelación que esta fotografía promueve entre los espectadores, a través de un chiste tendencioso, es la de invitarles a «disfrutar del placer de ser descortés con “los grandes, los dignificados y los poderosos”» (Deutsche, 2006).

La lectura que hace Deutsche de la imagen de Lawler siguiendo a Virginia Wolf, nos muestra los signos que legitiman la dominación patriarcal en el museo. Y explica la representación de su poder como una forma ocultar sus miedos y fantasmas.

Esta legitimación ideológica de las posiciones de poder asociadas a lo masculino va de la mano de unas prácticas que son excluyentes para las mujeres. Deutsche argumenta a través de la obra *Life Class at the Royal Academy* (1772) de Johann Zoffany, que «las mujeres han sido excluidas históricamente de la educación artística» (Deutsche, 2006). A las mujeres se les negó durante mucho tiempo el acceso al aprendizaje artístico, así como la posibilidad de crear obras significativas. En *La invención del arte*, Larry Shiner refiere el hecho de que lo que se consideraba apropiado para las mujeres ya a comienzos del siglo XVIII eran las labores artesanales y decorativas, la costura, o, como mucho, obras pictóricas menores. Nunca las creaciones de cierta entidad como la pintura histórica. El autor apunta la relevancia que juega la diferencia de género en la concepción moderna del arte:

«La nueva idea del genio en el siglo XVIII parecía obligar a las mujeres a escoger entre ser un genio o ser una mujer. [...] puesto que la naturaleza ha destinado a los varones para la esfera pública, [...] Las mujeres con vocaciones “masculinas” como las bellas artes, o bien eran sospechosas de representar una amenaza al orden social o bien eran aceptadas, pero solo porque ‘en realidad’ eran espíritus masculinos en un cuerpo femenino.»

Shiner (2004, pág. 179)

Breve nota sobre las Guerrilla Girls

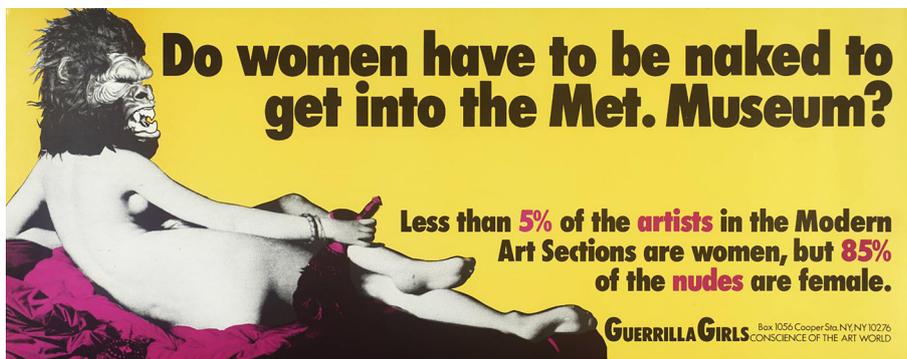
La desigualdad de género en el campo del arte es una realidad que se viene denunciando repetidamente. El colectivo artístico Guerrilla Girls fundado en 1985 ha sido uno de los que ha abanderado acciones de carácter activista contra semejante situación. Las mujeres artistas que lo conforman anónimamente han venido aportando datos que confirman la baja exposición de obras de artistas mujeres en museos y galerías. Su conocido poster elaborado en un montaje que reúne *La gran odalisca* (1814) de Ingres con una cabeza de gorila denuncia la habitual representación, en este caso también con marcados tintes orientalistas y coloniales, de la mujer como un objeto que se exhibe para ser mirado en el museo. Y muy raramente como productora de representación.

Crítica a la desigualdad de género

Aunque este colectivo haga una crítica a la desigualdad de género en el ámbito del arte, no se les agrupa dentro de ninguna de las olas de la crítica institucional. Su interés aquí es debido a la metodología abiertamente activista que ponen en práctica a través del anonimato de sus integrantes y del uso de pancartas e imágenes que se presentan en el espacio urbano. La crítica que hacen a las habituales imágenes de desnudos de mujeres que se exponen en los museos y que representan a la mujer como si fuera un objeto al que mirar, encajan bien con los planteamientos de la 2ª ola de crítica institucional.

La cabeza de gorila, en su salvaje expresión, unida al cuerpo joven y bello de la odalisca en su representación clásica, enfrenta dos atributos que desde la masculinidad se atribuyen a la mujer: la naturaleza impura en estado salvaje o sin cultivar que vendría a justificar la necesidad de tutelaje masculino. Y a su vez a la belleza idealizada destinada a su consumo contemplativo por parte del varón, a la que se refiere Deutsche en su texto. El montaje visual en este caso tiene la función de crear un icono capaz de subvertir las habituales categorías representacionales del género femenino. Y, al mismo tiempo, mostrar la capacidad de lucha que, reunidas, engendran. El nombre del colectivo juega también en esta dirección. En inglés americano *guerrilla* y *gorilla* suenan igual.

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



Fuente: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>

El tipo de representación de la mujer que denuncian las *Guerrilla Girls* no es exclusiva de las representaciones que alojan los museos en su interior. De puertas para afuera, la escultura situada en el espacio urbano puntúa y señala los lugares de tránsito común como representación de la diferencia sexual en términos de dominación. Elo Vega, artista e investigadora feminista, ha puesto de relieve esta situación en su tesis doctoral “Márgenes del monumento: reina, diosas, ninfas, santas, madres y otros mármoles” (2016).

La construcción objetual, visual y espacial de la diferencia sexual en términos de jerarquías y relaciones de dominación son representativas de las estructuras de poder que articulan el campo del arte. Y se reflejan, y evidencian, en la cotidianidad de nuestros actos. En el encuentro «¿Son necesarias las exposiciones feministas?». Semiramís González observó la falta de confianza de muchas mujeres artistas a la hora de defender su trabajo, e incluso de enfocar su profesionalización en el terreno del arte. Y el hecho de que esto marcaba una diferencia significativa respecto de sus compañeros varones.

Volviendo a Louise Lawler, bien podemos plantearnos hoy a partir de su trabajo cómo introducir una burla inteligente y transformadora en términos feministas en el espacio público. O en qué medida el enfoque oblicuo que practica esta artista puede resultarnos útil para señalar y visibilizar las representaciones, los objetos, las prácticas que, dentro y fuera de los museos y galerías, continúan legitimando lógicas, y violencias, patriarcales en el espacio público y en el privado.

Pero también podemos interrogarnos sobre cómo hacer que los métodos activistas de las *Guerrilla Girls* puedan servir como estrategias que apunten en una dirección emancipadora.

Conviene, en definitiva, que nos preguntemos sobre qué tipo de propuestas, espacios de difusión y modos de producción pueden ser más adecuados para construir prácticas y difundir mensajes en clave feminista que sean transformadores en una dirección democrática radical y no excluyente.

El trabajo de Andrea Fraser, que veremos a continuación, introduce una perspectiva que merece ser tenida en cuenta, entre otras cosas, por relacionar la reproducción de la diferencia sexual y de la división de clases dentro de la institución arte.

Andrea Fraser

Andrea Fraser (Billings, Montana, 1965) define su práctica artística como reflexiva *site-specific*. La artista se reconoce continuadora de la crítica institucional, así como de algunas de las más significativas aportaciones feministas de la se-

Bibliografía recomendada

Elo Vega (2016). «Márgenes del monumento: reina, diosas, ninfas, santas, madres y otros mármoles». UCLM

«¿Son necesarias las exposiciones feministas?»

El encuentro «¿Son necesarias las exposiciones feministas?» fue organizado por Elisa Terrroba y Sylvia Peceño el 23 de mayo de 2015 como parte de la muestra Degénero, comisariada por ellas mismas. Contó con la participación de ambas junto con Semiramís González, Melanie López, Irene Vercher y Maite Aldaz.

gunda ola al ámbito del arte. Fraser se considera heredera del trabajo de Adrian Piper, Mary Kelly, Martha Rosler y, principalmente, de Louise Lawler. Su trabajo artístico está claramente ligado al del sociólogo francés Pierre Bourdieu.

La producción de Fraser se materializa habitualmente en forma de textos de carácter analítico, crítico y teórico. Pero también en guiones escritos, a modo de montaje de contextos, con materiales de los que se apropia. Estos guiones, en los que no falta el humor, están destinados a su puesta en escena en la persona de la artista, en espacios específicos: galas inaugurales, museos, certámenes artísticos, galerías; donde a la postre son grabados en vídeo. Sobreidentificación, parodia, e histrionismo acompañan en mayor o menor medida sus actuaciones.

Si pensamos en términos de «objeto artístico», en el caso de Andrea Fraser hablaremos de discurso crítico y de su presentación en diferentes formatos y canales de difusión dentro del campo del arte.

La apuesta de Fraser pasa por hacernos ver la importancia y necesidad de cambiar la orientación competitiva de los roles que asumen los agentes que conforman la institución arte. Siguiendo a Bourdieu, explica que son las luchas por el reconocimiento, el prestigio y el estatus, junto con la exclusividad de las producciones de los artistas, lo que contribuye a reproducir el campo del arte en términos jerárquicos. De ahí que la posibilidad de cambiar su estructura, de construir una institución más igualitaria, democrática y verdaderamente autónoma respecto a los poderes políticos y económicos, pasa necesariamente porque reconozcamos nuestra labor y, a partir de ahí, la orientemos en términos transformadores. Para Fraser el arte es una práctica socialmente transformadora. A diferencia de la cultura, que se orienta a la reproducción de las estructuras sociales.

El trabajo de Andrea Fraser en (y con) museos proporciona un conocimiento muy concreto respecto de su formación en los EE. UU., su estructura, orientación discursiva y objetivos que los mueven desde sus inicios hasta el presente.

Fraser es muy clara cuando afirma que la formación de los museos en los EE. UU., en el último cuarto del siglo XIX, es promovida por banqueros e industriales como parte de una política de desmantelamiento y de privatización sistemáticos de los programas de ayudas públicas. La aparición de los museos va ligada a la formación espiritual y disciplinaria que requiere la economía industrial y está dirigida a conseguir una mano de obra barata y también dócil (Fraser, 2005, págs. 91-94).

Al retirarse las ayudas sociales, la gente se ve abocada a trabajar en las condiciones laborales que estipulan los empresarios. La opción que les queda si las rechazan son los infames hospicios para indigentes. El museo, al igual que las bibliotecas y los asilos, está conformado como entidad benéfica sin ánimo de lucro, y tiene la función específica de seducir a la población de clase baja a

través de un discurso que pone en valor y califica de universales las costumbres o cultura de las clases dominantes, al tiempo que se la ofrece a las clases bajas como si fuera un regalo, a modo de reclamo y promesa de ascenso en la escala social. Al mismo tiempo, en paralelo, se construye una imagen negativa, carente, y deudora, de las clases bajas.

Lo curioso es que estas instituciones, aún dependiendo principalmente del dinero público, con el que normalmente se sostienen, publicitan única y visiblemente a los patronos, como si el sostenimiento de la institución dependiera en exclusiva del apoyo privado. Es sabido que los patronos ofrecen los contenidos, las colecciones, que normalmente son parte de su propia herencia. Y que a cambio aumentan su capital simbólico en forma de buena imagen, se deducen impuestos que deberían ir a las arcas públicas y tienen garantizada la conservación, exposición y difusión de sus bienes culturales. Todo esto propicia el aumento de su valor económico en el mercado del arte y, por tanto, el de la propiedad de sus dueños.

Veamos, en cualquier caso, a través de dos obras de esta artista, cómo contribuyen estas prácticas en la estructura jerárquica, también en términos de género, en la que se sostiene el museo; así como el papel principal que juega el público en la legitimación de esta institución.

En 1989 Fraser, al tiempo que desarrolla su investigación sobre la formación y orientación de los museos estadounidenses, construye la pieza *Museum Highlights: A Gallery Talk*. Se trata del primero de sus guiones para museos, que se escenificó en forma de visita guiada por el Museo de Filadelfia, e igualmente fue grabado en vídeo. El guión fue editado por Douglas Crimp, el conocido autor de «On the Museum's Ruins» (1980) y se publicó en *October*. Lo que evidencia el aprovechamiento de distintos canales de difusión del trabajo.

El museo según Crimp

Crimp en su texto hacía una lectura del museo como institución de confinamiento susceptible de ser analizada en los términos utilizados por Michel Foucault que Fraser retomó para su guión (Fraser, 2007, pág. 42).

La distinción social asociada al arte, a los museos y galerías, así como el tipo de discursos idealistas que estos construyen sobre el arte, sin olvidar el papel que se deja al público, son aspectos que Fraser aborda habitualmente en su trabajo y en los que la influencia de Bourdieu es notable. En este caso, se enfocan hacia la especificidad que ofrece el Museo de Filadelfia. Así es que la artista recoge citas de textos del propio museo y de publicaciones vinculadas a la ciudad para ir dando forma a su guión. Una de ellas, tomada de «El Nuevo Museo y su servicio a Filadelfia», refiere las políticas públicas que hacen posible la formación de este museo municipal. Dice así:

«Hemos llegado al convencimiento de que privar al pueblo de los frutos del espíritu y resarcirle en contrapartida con salarios más elevados no es buena economía, ni buen patriotismo, ni buena política.»

Fraser (2005, pág. 98)

Fraser en este trabajo:

«Recrea un *tour* por el museo, asocia el museo con otra institución de confinamiento, la institución de caridad, y desarrolla la hipótesis de que el primero surgió en el contexto de la formación de la esfera pública urbana como sistema de selección de formas particulares de comportamiento social y como identificación cultural.»

Fraser (2007, pág. 42)

En esta pieza que lleva por título: *Museum Highlights a Gallery Talk*, Fraser puntúa las diferencias de clase social y género que sustentan la estructura jerárquica del museo en el personaje de Jane Castleton, guía de esta institución. Jane es la figura que corporeiza el discurso del museo. Ella representa al sujeto de la institución al incorporar sin reservas el reclamo con el que el museo interpela a su público potencial. Jane es una mujer de clase baja que aspira a parecerse en la mayor medida posible a sus patronos. Y todo ello a pesar de que siempre habrá signos que delaten su extracción social y, por tanto, la harán estar siempre en falta respecto de su ideal.

En EE. UU. las guías, al igual que los patronos, forman parte del sector de voluntariado del museo. Y su formación en arte se limita a la que el propio museo le proporciona. Fraser, en esta pieza, interpreta a la guía haciendo coincidir las aspiraciones sociales de Jane con el idealismo que acompaña los discursos sobre el arte. Jane es un carácter construido a medida de los deseos (discursos) que los patronos difunden hacia su público de clase trabajadora. Jane es un personaje seducido por el museo y sus ideales, que localiza en su cuerpo los signos que delatan sus orígenes de clase: manos descuidadas, dentadura sin enderezar, etc.

Fraser relaciona igualmente la orientación de las políticas públicas orientadas al arte a comienzos del siglo XX con sus contemporáneas. Sirviéndose de la cita recogida del anuario de 1928 de la asociación Fairmount Park Art de Filadelfia, hace ver que el museo no es algo cerrado en sí mismo, sino parte de una ciudad que se ofrece al turismo.

«Si no hay arte en una ciudad, o bonitos lugares, no podemos esperar atraer visitantes a nuestra ciudad natal.»

Fraser (2005, pág. 99)

Como vemos hace ya tiempo que el museo va elaborando un discurso de crecimiento económico de las ciudades vinculado al turismo que hoy nos resulta muy familiar.

Esta situación que, siendo una muestra de lo que ocurre «de puertas para dentro del museo» tiene una marcada función socializadora también orientada a forcluir el conflicto en los espacios públicos, ofrece una singular materialización en el caso del Wadsworth Atheneum de Hartford. En 1991 Andrea Fraser participa como parte del programa Matrix en este museo. Veamos en qué consiste su intervención.

Fraser inicia en Hartford un estudio del Wadsworth Atheneum, en su contexto social, político y urbanístico, con el que va definiendo el trabajo. La artista explica que en su llegada a Hartford encontró una ciudad salpicada de monumentos conmemorativos, entre ellos el propio Wadsworth Atheneum. Erigido originalmente sobre la vivienda de los Wadsworth, una de las familias fundadoras de la ciudad, el museo es en sí mismo un monumento que honra su memoria y la de sus pares.

El Wadsworth se adelanta unos treinta años al boom museístico en los EE. UU. Y, a diferencia de la mayoría, no se preocupa por inculcar los valores de las élites al resto de la población. No se orienta tanto hacia fines de control social, como a la autoafirmación de sus fundadores. Las colecciones del Wadsworth mostraban las mismas piezas que habían decorado las casas de sus patronos fundadores: retratos de familia, en forma de pinturas o bustos de mármol, objetos de las colecciones particulares, muebles, la sala de recepción familiar... Los intentos de abrir el museo al arte europeo a través de la iniciativa de A. Everett Austen Jr. en su breve actuación como director de esta institución no tuvo mucho éxito y se saldó con su cese. De este conflicto, interno a la propia clase de los patronos, según apunta Fraser no queda ni rastro.

Lo que observa Andrea Fraser en Hartford, una de las primeras ciudades fundadas en los EE. UU., es un cierre de las clases altas yanquis sobre sí mismas que rechaza cualquier contacto con «los otros», al tiempo que se esfuerza por negar cualquier conflicto social entre clases, o dentro de la propia clase. Fraser advierte que mientras que las publicaciones de fuera de la región se hacen eco de los graves conflictos raciales y de las dificultades económicas que atraviesa la ciudad, las de Hartford se limitan a mostrar estupendos reportajes. Ni siquiera en la biblioteca pública pueden encontrarse referencias a situaciones conflictivas en la ciudad.

«Hartford se imagina, o quiere presentarse a sí misma, como una especie de comunidad preindustrial formada a partir de una o dos familias extensas –que ahora incluyen familias empresariales. El espacio público es el campo en el que estas familias se dirigen las unas a las otras y representa su historia común. El resto son visitantes a quienes se puede tratar con amabilidad pero a los que nadie en realidad quiere tener en su casa, y a los que no necesita dirigirse. Simplemente no son miembros de la comunidad.»

Fraser (2005, pág. 117)

El espacio público de Hartford está organizado de tal manera que las clases pudientes, que en ese momento viven en la periferia, puedan evitar todo contacto con el resto de la población. La distribución del espacio urbano crea la ficción de un espacio seguro, libre de conflicto para las clases altas. Estas se benefician tanto de la ordenación y renovación urbana, como de su gestión económica. Las clases pudientes rechazan de manera sistemática las cargas fiscales en función de las propiedades e ingresos y procuran que recaigan sobre quienes cuentan con menos rentas y recursos. Uno de los problemas de la ciudad es la falta de ingresos por recaudación de impuestos.

«En el estado con el ingreso *per cápita* más alto de los Estados Unidos, la carga fiscal y los planes urbanísticos aseguran una escasez que requiere sacrificios. Esto produce crisis y requiere que los intereses privados vengan al rescate; lo que crea el dilema entre gastar el dinero en museos o en vivienda pública. ¿Tiene este empobrecimiento de la esfera pública el objetivo de proteger intereses privados tales como los intereses inmobiliarios o el mantenimiento de un nicho de mano de obra barata?»

Fraser (2005, pág. 118)

Toda esta información la va desgranando Fraser en la carta escrita a Andrea Miller-Keller, comisaria del programa Matrix, al tiempo que prepara el guión para su puesta en escena en el museo. La carta circuló de manera informal en el Wadsworth. Y un año más tarde se presentó junto con el vídeo de la actuación en la muestra titulada *¿Qué fue de la crítica institucional?*, organizada por James Meyer en la galería American Fine Arts Co. de Nueva York.

La formalización del guión para el Wadsworth, al igual que ocurriera con el trabajo para el museo de Filadelfia¹, recoge un conjunto de citas de publicaciones que incluyen las del propio museo, junto con otras que refieren la historia de Hartford. Se trata de textos de la cámara de comercio, de estudios sobre las áreas residenciales y sus habitantes y de consultorías de comunicación cultural, entre otros. La escenificación, que Fraser hace ahora ya presentándose como artista, se limita en esta ocasión a recorrer el perímetro exterior del museo. Y confronta a sus visitantes con la actitud exageradamente afirmativa de los valores coloniales yanquis. Conforme la visita avanza, y sobre todo hacia el final del recorrido, Fraser acelera exageradamente el habla, hasta el punto de que parece imitar un mecanismo automático que estuviera a punto de romperse. Este es uno de los recursos con los que Fraser pone en práctica técnicas de distanciamiento con su público inmediato durante el recorrido y que igualmente funcionan en formato vídeo.

Continuando con la investigación de Fraser en Hartford, la artista explica que en los años 70, el Wadsworth necesita ampliar su público para sobrevivir. Es el momento en el que las grandes empresas multinacionales, como parte de sus políticas de relaciones públicas, comienzan a patrocinar exposiciones, que con el tiempo serán cada vez más espectaculares, con las que atraer a la mayor cantidad de público. Por otra parte, desde las administraciones locales se empieza a exigir a estas instituciones un servicio público más evidente. En el Wadsworth Atheneum esto se traduce en la puesta en marcha de programas como Matrix, en el que se enmarca este trabajo de Fraser, así como la nueva Lions Gallery, o la adquisición de la colección Simpson. En el Atheneum ahora no solo se exhibe el arte americano que sirve de autoafirmación a las clases pudientes, sino que también se muestran otras culturas a través de programas específicos con el fin de garantizar la afluencia de nuevos públicos. Sin embargo, hace ver Fraser, esta inclusión se ha hecho de tal manera que, de nuevo, se ha borrado cualquier conflicto social.

⁽¹⁾Hasta donde conozco, estas piezas de vídeo están confinadas en colecciones de museos. Y esto disminuye considerablemente la posibilidad de verlas. Aún así es cierto que los guiones están disponibles en varias publicaciones. La última de ellas fue editada en castellano con motivo de la retrospectiva que organizaron conjuntamente el MACBA y el MUAC en Barcelona y Méjico respectivamente en 2016-2017.

«Los programas multiculturales pueden apoyar la misma idea de cultura que aquella con la que se fundó el Ateneo: la cultura tradicional de las comunidades tradicionales. Como representaciones, están separadas pero son iguales. Su yuxtaposición no admite un campo común de interés, ni lucha, ni desigualdad.»

Fraser (2005, pág. 120)

El análisis crítico de Fraser, como vemos, abarca la formación y orientación del museo en contexto desde su origen. Y también en el presente en el que se enmarca su trabajo. Esto, que es fundamental si pensamos en términos de transformación de la institución arte, exige normalmente buenas dosis de valentía e inteligencia.

Por otra parte, al reunir el pasado con el presente del museo, observamos la importancia que para esta institución vienen teniendo respectivamente el público en tanto que instancia legitimadora, y la cultura que promueve como herramienta que excluye el conflicto y desactiva la discusión crítica en torno a ellos. Lo que hace Andrea Fraser es señalar tanto los métodos, prácticas y discursos de la institución museística como sus fines en cada caso concreto.

Sus actuaciones son reflexivas, inteligentes y cargadas de sentido del humor. Se escenifican *in situ* y se dirigen específicamente a un público directamente involucrado en la situación que acontece o en el espacio en el que toma forma. Cuando entre el público hay patrocinadores, críticos, políticos y organizadores de muestras de arte, como es el caso de las galas de inauguración, el guión que escenifica recoge declaraciones de esos mismos agentes a los que se dirige. Es así como confronta sus posiciones, jerarquías y discursos; incluyendo el rol que ella, como artista, juega en cada ocasión. Esta, pienso, es una de las mayores fortalezas de su trabajo.

El procedimiento que utiliza en la pieza *Little Frank and His Carp* (2006) difiere en parte de los anteriores, al igual que su producción, que esta vez corre a cargo de la productora vasca Consonni. En esta ocasión la artista utiliza la audioguía del museo Guggenheim de Bilbao para hacer un recorrido en el que escenifica ostensiblemente lo que la voz le sugiere. La visita se graba con cámaras ocultas y sin notificarlo al museo.

A. Fraser (2001). *Little Frank And His Carp*. MACBA



Fuente: <https://www.macba.cat/es/little-frank-and-his-carp-1860>

Esta pieza constituye un buen ejemplo del papel que están jugando los museos en el nuevo paradigma económico. De su orientación ajustada al cambio de una economía industrial, de la que el propio Bilbao era un ejemplo, a otra basada en la oferta cultural orientada al turismo en la que la ciudad se transforma. En este caso, el público juega igualmente un papel legitimador de singular importancia. Más aún cuando el aterrizaje del museo, en forma de franquicia, tiene el cometido de atraer a grandes masas de visitantes también a la ciudad. Y para ello no solo utilizará sus colecciones y contenidos temáticos –elegidos desde la sede central en Nueva York y sustentados con dinero público– sino que el propio edificio, en su apariencia espectacular, se convertirá en el principal reclamo.

El vídeo, que a diferencia de sus otras grabaciones, está disponible en Internet, recoge la sobreactuación erótica de una Andrea Fraser que es seducida por el enunciado de la audioguía en sus referencias a los suaves, envolventes y magníficos volúmenes del edificio. La artista sigue paso a paso las indicaciones de la voz como si se tratara de una instrucción a poner en práctica. Su voluntad se funde, o confunde, con las apreciaciones y sugerencias que le proporciona la voz del museo a través del aparato electrónico.

Como parte del mismo proyecto, Andrea Fraser elaboró el texto «¿No es un lugar maravilloso? (El tour de un tour por el Guggenheim Bilbao)» que se publicaría en el recopilatorio *Aprendiendo del Guggenheim* (2007) editado por Ana M^a Guash y Joseba Zulaika. Se trata de un texto crítico en el que, siguiendo

el contenido de la audioguía, Fraser da cuenta de la orientación discursiva, el funcionamiento y papel del museo en el contexto ideológico y económico en el que surge.

He entresacado estas citas de la audioguía para señalar la manera en la que el museo presenta al edificio (1), interpela al público (2), se suma al discurso tecnológico (3) y se refiere al arte contemporáneo (4). Y también, ejemplos que en vídeo de la actuación de Fraser, así como en su texto, indican distanciadamente los discursos en los que el museo, y el arte, se sostienen en buena medida hoy.

1) «Este edificio, en efecto, reconoce que el arte moderno es exigente, complicado, desconcertante, pero a la vez intenta hacerte sentir como en casa para que puedas relajarte y absorber con mayor facilidad todo lo que ves.» (Fraser, 2007, pág. 39).

2) «La atracción inmediata que ejercen estas superficies curvas no tiene nada que ver con la edad, la clase social o la educación, y la calidez del edificio, esa sensación de bienvenida, depende de estas.» (*ibid*).

3) «Paradójicamente, estas sensuales curvas han sido creadas con tecnología informática. [...] Este proceso es muy novedoso y podría llegar a ejercer una influencia revolucionaria en el trabajo de los arquitectos, ya que permite materializar con mayor libertad los productos de la imaginación, al tiempo que abarata costos y eleva la calidad.» (Fraser, 2007, pág. 40).

4) «Ahora se encuentra en la sala de 3.200 metros cuadrados. Tiene 150 metros de largo y una altura que va desde los 12 hasta los 25 metros. El arte contemporáneo es un arte de gran envergadura. Algunas de las piezas son gigantescas y estas galerías fueron diseñadas para albergar las colosales obras que los artistas han empezado a crear.» (Fraser, 2007, pág. 41).

Lo que ahora promete el museo al público es una experiencia sensorial gozosa, libre de restricciones sociales, para ser vivida. La condición para disfrutar tal situación es, justamente, que dejemos de lado nuestras condiciones materiales de existencia y nos sumerjamos de lleno en la relación imaginaria que nos reclama esta institución a través de un discurso convenientemente adaptado al ideario neoliberal del capitalismo en su fase avanzada. El museo nos sugiere que tomemos como referencia la figura misma del artista como individuo que disfruta del «privilegio» de la «libertad» ligada a la inestabilidad. Es decir, que veamos en positivo la idea de no tener un contrato de trabajo estable, por ejemplo. Lo que ocurre es que esto se traduce en la práctica en una situación de tremenda inestabilidad económica y supone un alto riesgo social para el individuo. El neoliberalismo presenta la inestabilidad en términos positivos y al mismo tiempo restringe el apoyo estatal de carácter social.

La tecnología es uno de los ingredientes básicos. Todo discurso que se precie sobre el arte contemporáneo debe incluirlo. Es símbolo de avance, de nuevos tiempos, materiales y procesos resolutivos que se resaltan para aparentar novedad y progreso. Estas ideas sirven igualmente para enmascarar, por ejemplo, las condiciones en las que se produce dicha tecnología así como los usos a los que sirven. Y esto es así, en parte, debido a que por lo general no se analiza bajo una mirada crítica la función que juega el discurso de lo tecnológico en el terreno del arte y en otros ámbitos sociales.

En su *performance* por el Guggenheim, Fraser, al actuar exacta y exageradamente según el texto de la audioguía nos hace sospechar de este discurso del museo. Y, así da pie a que nos surjan preguntas.

Los enormes espacios, según la audioguía, parecen estar ahí, no solo para crear asombro en el visitante, no solo como reclamo para el turista; también como confirmación de una determinada concepción del arte que alberga y difunde. El exceso espacial y objetual, e incluso sensorial, es aquí síntoma que encubre una realidad muy precisa en la que se sostiene, también, la economía del propio museo: la precariedad y desregularización del trabajo

Y es que, en este contexto, apunta Fraser,

«el museo se presenta como un lugar inigualable a la hora de valorizar la precarización del empleo. A través de las representaciones del arte y de los artistas, la arquitectura y los arquitectos, la flexibilidad y la espontaneidad, los productos personalizados, las relaciones individualizadas de producción e incluso la propia inseguridad aparecen como valores positivos, como fuentes de creatividad, dinamismo y crecimiento. Los productos de la merma de poder a las clases trabajadoras se transforman en promesas de libertad y placer previamente imaginado.»

Fraser (2007, págs. 56-58)

Como vemos, el trabajo de Andrea Fraser al igual que el de sus predecesores contribuye a desmitificar el mundo del arte, a desidealizarlo. Ella lo hace mostrando abiertamente su rol dentro del campo e interviniendo en el funcionamiento de un espacio concreto. El reto para Fraser es transformar las luchas entre artistas, de manera que ya no sean competitivas. Y procurar que, en la práctica, el arte no esté instrumentalizado por la economía ni la política.

Quizás, a partir de lo visto, podamos empezar a plantearnos cómo podrían transformarse las luchas competitivas que predominan en el ámbito del arte, en modos de hacer que pongan en valor la cooperación y que se orienten al beneficio del común.

3.3. Tercera ola

3.3.1. Hito Steyerl

Recordamos que Hito Steyerl (Múnich 1966) es una de las artistas representantes de la tercera ola de crítica institucional. Y que el planteamiento que introduce esta tercera ola es establecer colaboraciones transversales entre distintas instituciones con el objetivo de transformarlas todas ellas, y no solo la institución arte.

Hito Steyerl nos hace pensar en los aspectos productivos, de distribución y exhibición de la institución, ya no tanto conformando un determinado campo específico, sino formando parte activa en los procesos globales del capitalismo avanzado en el que nuestros deseos han quedado, según ella misma explica, atrapados en las pantallas, en las representaciones.

El formato de franquicia en el que se ha constituido no solo el Guggenheim, sino también el Louvre y el Hermitage (y que incluso ha dado lugar a franquicias agrupadas como el Hermitage Guggenheim), son terreno específico del estudio que emprenden Hito Steyerl y su equipo para el trabajo que presenta la artista en la 13ª Bienal de Estambul en 2013.

Muchos de los grandes y más reconocidos museos a nivel mundial han adoptado el formato franquicia como medio de expandir su campo de patrocinio a nivel global. Las franquicias museísticas se esfuerzan por mantener el apoyo económico de empresas multinacionales que buscan ampliar sus mercados. Y también el patrocinio público local allá donde aterrizan. A esta situación de franquiciado cultural y los efectos que produce atiende de manera específica la pieza *Is the Museum a Battlefield?* que presenta Steyerl en la Bienal de Estambul de 2013.

H. Steyerl (2013). *Is the Museum a Battlefield?* Trabajo específico para la XIII Bienal de Estambul.



Fuente: <https://vimeo.com/76011774>

Entre el 14 de septiembre y el 10 de noviembre se celebró en Estambul dicha bienal, comisariada por Fulya Erdemici. Al parecer, la idea inicial era situar las obras e intervenciones también en el espacio de la plaza-parque Taksim Gezi. En mayo de ese mismo año un grupo de ecologistas había manifestado *in situ*

su rechazo a la construcción de un centro comercial en el área. La desmedida represión policial de la protesta provocó que miles de personas se manifestasen también en otras ciudades turcas. En septiembre las movilizaciones se habían extendido por todo el país. Debido a esta situación se consideró más prudente presentar los trabajos de la bienal en espacios cerrados, separados de los focos de conflicto.

En esta coyuntura presenta Hito Steyerl *Is the Museum a Battlefield?*, un trabajo en formato de conferencia escenificada que fue grabada *in situ* y que iba acompañada del guión impreso en kurdo e inglés para uso del público asistente. Tres años después se presentó en formato vídeo-ensayo en una instalación a doble pantalla en el MNCARS como parte de la muestra *Hito Steyerl. Duty-Free Art* (2016). El vídeo de la pieza está disponible en Internet en la plataforma Vimeo, lo que garantiza su difusión a diferentes niveles y públicos.

H. Steyerl (2013). *Is the Museum a Battlefield?* Trabajo específico para la XIII Bienal de Estambul



Fuente: <https://vimeo.com/76011774>

Steyerl aborda aquí el papel que está jugando el arte en la economía neoliberal. Y muy concretamente en el caso de Turquía a partir de los años 80. Su trabajo para la bienal es específico en términos de ubicación: se nutre de la propia bienal, su funcionamiento, modo de patrocinio, etc. Y también de contexto: tiene en cuenta los movimientos políticos y conflictos bélicos de diferente intensidad que han sucedido en el país y las consecuencias que han tenido para la población civil, así como el papel que está jugando el arte a nivel local y global.

Steyerl contrapone la formación y orientación de los primeros museos públicos en Europa, el Louvre y el Hermitage, y los conflictos que los alumbraron, con su actual transformación en museos franquicia. Y a estos últimos, junto con las bienales, jugando un papel central en la economía del capitalismo avanzado. No solo como nicho de negocio ligado al turismo, sino –lo que es más grave– como entidades vinculadas a, y financiadas por, empresas de armamento y sistemas de vigilancia por control remoto que proveen de armas, también, a los conflictos que se desarrollan en zona turca.

El arte estaría hoy ocupando, según la artista, un lugar fundamental en la economía neoliberal en tanto que permite a las corporaciones que fabrican armas deducirse impuestos, abrirse nuevos mercados y mejorar su imagen. Pe-

ro además, y principalmente, por el hecho de que el arte es el recurso que se está utilizando para dinamizar el dinero, las influencias, y el poder en la reconstrucción que sigue necesariamente a cada conflicto bélico. Steyerl señala igualmente el uso del arte para crear estilos de vida renovados y subjetividades que se piensan libres en su sujeción a una inestabilidad, no solo laboral sino estructural, que se ha normalizado.

Steyerl introduce en este trabajo una relación directa entre la destrucción militar localizada y la reconstrucción urbana espectacular del espacio público. Y a museos, bienales y arquitectos estrella jugando un papel principal en esta economía. A modo de ejemplos señala a Frank Gehry, arquitecto del Guggenheim Bilbao y también, aunque sea menos conocido por ello, de la sede de Lockheed Martin, empresa fabricante de armamento, en Berlín. Al parecer la misma tecnología informática, a la que nos remitía la guía del Guggenheim de Bilbao en tanto que permite construir edificios muy complejos, se utiliza para fabricar helicópteros cobra y misiles de largo alcance.

Otra de las figuras a las que se refiere Steyerl es Rem Koolhaas, constructor del Guggenheim Hermitage integrado en *El Venetian*, un hotel de lujo de Las Vegas. Este museo fue inaugurado en 2001, clausurado en 2008 y posteriormente derribado. Pero también a Renzo Piano, quien sabemos es responsable del edificio del Centro Botín en Santander, o a Jean Nouvel, encargado de la extensión del MNCARS en Madrid y responsable de la filial del Louvre en Abu Dhabi. La pieza de Steyerl incluye una referencia explícita al plan de renovación del área de Kartal en Estambul, según la propuesta de Zaha Hadid. Esta reconocida arquitecta se encargó igualmente del edificio del Guggenheim Hermitage con sede en Vilna, Lituania. Hito Steyerl critica en esta pieza el papel que juegan estos arquitectos en la creación de un espacio público espectacular, ya sea diseñando los edificios de los museos franquicia, o bien a través de la reconstrucción de barrios que han sido previamente degradados o incluso destruidos por efecto de conflictos bélicos.

En la situación que presenta Steyerl, la degradación que precede a todo proceso de gentrificación estaría relacionada en Turquía con las intervenciones militares, es decir, con la destrucción o derribo literal de parte de su tejido urbano y la expulsión forzada de sus habitantes. Este asalto, que forma parte de las lógicas neoliberales más depredadoras, se inicia en el caso turco con el golpe de Estado de 1980. El golpe, según los datos que proporciona Steyerl, barrió del mapa a sindicatos, organizaciones de izquierdas y al partido comunista. Y propició, por un lado, una liberalización de la economía a través de estrategias de privatización y por otro, al mismo tiempo, conflictos armados, desapariciones y desplazamientos masivos.

En el vídeo a doble pantalla aparecen dos localizaciones geográficas enfrentadas: la Puerta de Brandemburgo en Berlín y el reducido campo de batalla en Van, Turquía, en el que en 1998 fue asesinada Andrea Wolf, amiga de Steyerl y miembro del partido kurdo de los trabajadores. Los asesinatos de Wolf y de

unas 30 personas más no se investigaron. Y fue después de 13 años cuando se hizo público el lugar del asalto y la localización de los cuerpos. Cuando Steyerl y su equipo se trasladaron la zona, encontraron numerosos casquillos de bala y restos de misiles. Al rastrear su origen dieron con las empresas de armamento y sistemas de vigilancia por control remoto con sede en Berlín que los fabricaron. A través de la investigación que realiza el equipo de Steyerl se llega a la conclusión de que General Dynamics, Hecler & Koch, Lockheed Martin, Siemens, Apple o Vodafone proveen del armamento y los sistemas de vigilancia que alimentan los conflictos en Turquía y Oriente Medio. Y son, a la postre, habituales patrocinadores de la bienal de Estambul, la Royal Academy of The Arts de Londres, o el Art Institute de Chicago. Es decir, de los espacios en los que se ha expuesto o se expondrá la obra de Steyerl. Al integrar estos datos en la pieza la artista se presenta como agente integrada en la institución arte que lejos de afirmar su funcionamiento lo cuestiona poniendo a la vista sus aspectos más controvertidos al tiempo que nos invita a hacer lo propio.

El trabajo incluye también una referencia al móvil como herramienta de producción ambivalente. Permite por un lado la «captura» de imágenes para su difusión, facilita «disparar» (tomar fotografías) sobre localizaciones concretas, tal y como ella misma está haciendo en esta pieza, y, al mismo tiempo, a través del móvil nuestros datos personales, incluso nuestra localización, pueden ser utilizados para enviarnos publicidad personalizada, o llegado el caso, una bala. En la pieza se señalan los términos bélicos *disparo* y *captura* como connotadores de la práctica fotográfica. Y al móvil como herramienta de creación y al mismo tiempo como tecnología que permite a las empresas usar nuestra información personal para enviarnos publicidad y que igualmente se utiliza para localizar geográficamente en tiempo real cualquier posible objetivo militar.

Otro de los aspectos que se incluyen en el trabajo es la cuestión de qué es o no visible en el ámbito del arte. Steyerl apunta que las balas fabricadas por quienes patrocinan museos y bienales se invisibilizan y con ellas todo su recorrido, todo el rastro de destrucción y miseria que dejan a su paso. Las municiones solo se muestran cuando dan forma a una obra de arte, afirma Steyerl. En la pasada edición de la bienal de Estambul se expuso una obra conformada por 700 carcasas de bala de la Primera Guerra Mundial. En este caso, dice la artista: «no deberíamos preguntar ¿quién disparó estas balas?, sino más bien, ¿quién patrocinó estas obras de arte? Las obras de arte de las últimas tres bienales, incluida esta.»

El peso y la gravedad de los sucesos que Steyerl presenta podrían hacernos pensar que su trabajo tiene un tono serio, grave y de denuncia, con un marcado carácter ético. O bien que ha utilizado una formalización realista de corte documental. Podríamos pensar que su relación personal con Andrea Wolf daría lugar a una posición victimista. E incluso el formato de conferencia que utiliza nos pueden hacer esperar un sólido discurso argumentativo. Sin embargo no es este el tipo de aproximación que plantea Steyerl. El trabajo está construido como pieza didáctica que, de manera explícita, busca la complici-

dad del público. Esta complicidad la trabaja combinando información con ficción (ya que se apropia de fragmentos de películas de la cultura de masas con actrices muy conocidas, como es el caso de Angelina Jolie), añadiendo buenas dosis de humor, así como creando un relato deliberadamente fragmentario y ambivalente. E, igualmente, lanzando al público una invitación directa para que se involucre.

La pieza se conforma desde distintas perspectivas que se articulan en forma de bucles. Este tipo de construcción le permite utilizar diferentes registros, confrontar situaciones, manejar una considerable dosis de información y cerrar la pieza con una interpelación directa al público. Steyerl nos invita a rastrear las relaciones que se establecen entre el arte y los campos de batalla siguiendo la trayectoria inversa y circular de una bala que ha sido disparada en el ámbito artístico. Utiliza el afecto y la seducción que son habituales en la cultura de masas mercantilizada, la presentación en primera persona, o la plasticidad a la que se presta el lenguaje, para invitarnos a dejar de ser espectadores y pasar a ser cómplices de una actividad socialmente transformadora. La pieza concluye con Steyerl lanzándonos esta invitación:

«Así es que toma tu móvil y escoge una función que no sea rastreable, la linterna, (enfoca a la pared). Ahora haz que ilumine tu mano (simula estar sosteniendo una bala invisible) y ahora atrapa la bala invisible que ha estado volando desde 1980 matando a gente (se ve la sombra proyectada en la pared de una mano que ahora sostiene una bala). Y si no sabes cómo hacerlo toma una lección con Angelina Jolie. ¿Podría revertir la dirección de esta bala?, ¿podría hacer que la gente que está muerta no lo estuviera?, ¿podríamos no matar a quienes todavía no han sido asesinados por ella? Así es que ahora, con un giro de muñeca, curva la trayectoria de la bala hacia la otra dirección, en dirección contraria.»

Hito Steyerl (2013). *Is The Museum a Battlefield?* Minuto 35:40.

Como vemos, el paso de la economía capitalista a su fase avanzada o neoliberal está trayendo consigo la normalización de la comercialización de cualquier aspecto de la vida, incluida la muerte. Y el arte y la cultura están jugando un papel principal en esta situación. La ideología de la autonomía del arte ha quedado desplazada y convive con otras que aún siendo parcialmente contrarias tienen como objetivo el beneficio privado y para ello hacen lo posible por mantener un alto grado de infantilización en el público, que justamente va ligado al consumo de experiencias excitantes bajo la premisa de que todo siga igual en términos de reparto de poder, riqueza y capacidad de decisión. La verdad se ha vuelto relativa, las denuncias de malas prácticas y corrupción parecen no tener efectos sobre los responsables, los medios de comunicación de mayor tirada dependen de entidades financieras. Y los trabajos cada vez más precarios en condiciones y salario provocan grados de extenuación y desesperación cuya vía de escape se dirige al consumo.

En esta situación ¿cómo sería posible seguir articulando una crítica productiva en términos de democratización del terreno del arte en su conexión con los otros ámbitos sociales? Resulta evidente que, en tanto que agentes que conformamos la institución arte, tenemos la responsabilidad de ir conociendo y

dando a conocer el funcionamiento de la misma como paso ineludible para mejorarla. Y, al mismo tiempo, debemos continuar planteando estrategias que favorezcan el viraje democrático que inicia la crítica institucional.

La crítica institucional nos ha mostrado las contradicciones que se dan entre la idea de que el arte es autónomo, respecto de la economía o la política, y su funcionamiento sujeto a ellas en la práctica. Ha puesto de relieve el hecho de que esta idea de autonomía se construye a través de las maneras en las que se produce y expone el arte. Al hacerlo, ha aportado un conocimiento crítico muy valioso sobre la institución arte y su funcionamiento. Y este conocimiento y cuestionamiento ha abierto la posibilidad de cambiar las cosas, de transformar, de mejorar la institución arte en provecho de la mayoría.

Recordamos que la crítica institucional ha logrado introducir cambios significativos en la institución arte, por ejemplo, abandonando el estudio y trabajando directamente sobre el espacio en el que se va a presentar la obra. Y utilizando ese mismo espacio (en su forma material, su gestión económica, su significado simbólico, u otros) como materia prima. También la ha transformado haciendo que las obras tengan una duración limitada en el tiempo, de manera que se evite la especulación económica que se produce en el mercado del arte; lo que conlleva a su vez que al artista se le remunere por su trabajo concreto y no por el precio que puede llegar a alcanzar su obra en el mercado. En este sentido recordamos que Michael Asher volcó buena parte de su obra en formato de un libro corriente que podemos encontrar en librerías e incluso en Internet. E igualmente el trabajo de Hito Steyerl para la bienal de Estambul, que también está disponible para su visualización en línea.

La idea de la obra como sistema social en tiempo real introdujo una visión contextualizada de los trabajos artísticos que los hace útiles en cada presente. Las prácticas de crítica institucional nos han invitado a pensar qué roles actuamos dentro de la institución arte y a quienes benefician. E igualmente nos han hecho partícipes de la influencia que tiene el arte en la construcción y concepción del espacio público.

El potencial de estas prácticas críticas necesita ser revisado en todo momento. Si queremos recoger su testigo, tendremos que preguntarnos acerca de sus formas de activación más efectivas en cada presente. En tu caso, como estudiante de escultura, puedes empezar a plantearte algunas preguntas concretas que orienten cada una de tus prácticas, de manera que tengas muy en cuenta los condicionantes del espacio en el que vas a trabajar, el tipo de economía que lo va a sustentar, los efectos que puede generar en el público así como dentro y fuera del ámbito del arte, cuál es el momento más propicio para mostrarlo, qué beneficios va a producir y sobre quienes van a revertir.

Y, en todo caso, teniendo en cuenta las enseñanzas que nos proporcionan estas tres olas de crítica institucional conviene que continuemos preguntándonos: ¿cómo construimos espacios de decisión horizontales y accesibles que estén guiados por un afán de aprendizaje compartido?, ¿qué prácticas podemos ensayar para seguir construyendo una economía no especulativa del arte?, ¿qué tipos de interpelación podemos articular, con qué métodos, utilizando qué canales de difusión, para desnaturalizar las lógicas neoliberales y sus efectos nocivos?, ¿cómo orientar nuestro deseo y el deseo del común hacia la poesía y no hacia la sujeción que ejerce el capital hoy?

Aquí eres tú quien puede recoger hoy el testigo de la crítica institucional y continuar activándolo en cada presente.

Bibliografía

- Alberro, A.; Stimson, B.** (eds.) (2011). *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Alberro, Alexander** (ed.) (2016). *Working Conditions. The Writings of Hans Haacke*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Aldaz, Maite** (2016). «Welcome to the Wadsworth». La interpelación histriónica de Andrea Fraser». *Fuera de marco*. Doi: <http://fueraquemarco.xyz/archivos/119>
- Aldaz, Maite** (2016). «L'1%, c'est moi. Andrea Fraser: la artista como campo de batalla». *Campo de relámpagos*. Doi: <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/25/6/2016>
- Aldaz, Maite** (2017). «Daniel Buren y lo no-coleccionable». *Sin Objeto*, 00, 101-109. Doi: http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2017.00.06
- Aldaz, Maite** (2017). «Missing Asher». *Campo de relámpagos*. Doi: <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/14/10/2017>
- Aliaga, J.V.; Navarrete, C.** (eds.) (2017). *Producción artística en tiempos de precariado laboral*. Ciempozuelos: Tierradenadie ediciones.
- Althusser, Louis** (1997). «Ideología y aparatos ideológicos de Estado». En: *La filosofía como arma de la revolución* (págs. 103-151). México: Siglo XXI.
- Asher, Michael** (1983). *Writings (1973-1983) on Works (1969-1979)*. Halifax: The Nova Scotia College of Art and Design.
- AWC** (1969). «Statement of Demands». En: Alberro, A., Stimson, B. (eds.). (2011). *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, págs. 88-89.
- Battcok, G.** (2011). «Art Workers' Coalition Open Hearing Presentation (1969)», en Alberro, A., Stimson, B. (eds.). *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, págs. 90-94.
- Benjamin, Walter** (2001). «El autor como productor». En: Wallis, B. (ed.) *El Arte después de la modernidad* (págs. 297-310) Tres Cantos: Akal.
- Bourdieu, Pierre** (2012). *La Distinción*. Buenos Aires: Taurus.
- Bourdieu, Pierre** (2003). *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, Pierre** (1998). «Utopía of Endless Exploitation». *Le Monde Diplomatique* 2.
- Buchloh, Benjamin H. D.** (2004). «El arte conceptual de 1962 a 1969: de la estética de la administración a la crítica de las instituciones», en *Formalismo e historicidad*, Tres Cantos: Akal. pp. 167-199.
- Buchloh, Benjamin H. D.** (2003). «The Museum and the Monument: Daniel Buren's Les couleurs/Les formes». *Neo-Avantgarde and Culture Industry*. Massachusetts: MIT Press.
- Buchloh, Benjamin H. D.** (2003). *Neo-Avantgarde and Culture Industry*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Buchloh, Benjamin H. D.** (2004). *Formalismo e historicidad*. Tres Cantos: Akal.
- Buren, Daniel** (1970). «The Function of the Museum». En: Alberro, A., Stimson, B. (eds.). (2011). *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings* (págs. 102-106). Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Buren, Daniel** (1971). «The Function of the Studio». En: Alberro, A., Stimson, B. (eds.). (2011). *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings* (págs. 110-117). Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Buren, Daniel** (1990). *Les Ecris*. Tomo I: 1965-1976. Bourdeaux: Cap Musée d'art contemporain.
- Buren, Daniel** (1996). «Beware! (1969-70)». En K. Stiles y P. Selz (Eds.), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. California, CA: University of California Press. Recuperado de: <http://web.mit.edu/allanmc/www/buren1.pdf>

- Bürger, Peter** (2009). *Teoría de la Vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Crimp, Douglas** (1993). *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Crimp, Douglas** (2001). «Prominence Given, Authority Taken. An Interview with Louise Lawler». En: *Grey Room* 04.
- Delgado, Manuel** (2011). *El espacio público como ideología*. Madrid: Catarata.
- Deutsche, Rosalyn** (1986). «Property Values: Hans Haacke, Real Estate, and The Museum». En: Wallis, B. (ed.) (1986). *Unfinished Business*. N.Y.: The New Museum of Contemporary Art, Cambridge, Mass.: The MIT Press, págs. 20-37.
- Deutsche, Rosalyn** (2006). «The Art of Not Being Governed Quite So Much». En: *Hans Haacke. For Real*. Dusseldorf: Richter Verlag, págs. 62-79.
- Deutsche, R.; Gendel, C.** (1984). «The Fine Art of Gentrification». En *October*, n° 31, págs. 91-111.
- Deutsche, Rosalyn** (2006). «El rudo museo de Louise Lawler». Doi: <http://eipcp.net/transversal/0106/deutsche/es>
- Fraser, Andrea** (2005). *Museum Highlights*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Fraser, Andrea** (2007). «¿No es este un lugar maravilloso?». En Guash A.M. y Zulaika J. (eds). *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao* (págs. 39-62). Tres Cantos: Akal.
- Foster, Hal** (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Tres Cantos: Akal.
- Foster, H.; Krauss, R. E.; Bois, Y.; Buchloh, B. H. D.** (2006). *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Madrid: Akal.
- García Torres, Mario** (2017). Doi: <http://moussemagazine.it/mario-garcia-torres-michael-asher-2017/>
- Guash, A. M.; Zulaika, J. (eds.)** (2007). *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Tres Cantos: Akal.
- Gutiérrez, Alicia Beatriz** (2002). *Las prácticas sociales: Una introducción a Pierre Bourdieu*. Ciempozuelos: Tierradenadie.
- Haacke, H.**, «John Weber Gallery Visitors' Profile 2», en Wallis, Brian (ed.) (1986). *Hans Haacke: Unfinished Business. The New Museum of Contemporary Art, Cambridge, Mass*: The MIT Press.
- Haacke, H.** (2006). «Museos, gestores de la conciencia». *Brumaria*, n° 3. págs. 67-78.
- Haacke, H.** (2016). «Statement on refusing to participate in Sao Paulo Biennial, 1969», en Alberro, A. (ed.). *Working Conditions. The Writings of Hans Haacke*. Cambridge, Mass: The MIT Press.
- Haacke, H.** "Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System, as of May 1, 1971", en Alberro, A. (ed.). «Museos, gestores de la conciencia». *Working Conditions. The Writings of Hans Haacke*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Jameson, Fredrich** (1985). «Postmodernismo y sociedad de consumo». En: Foster, Hal, (ed.). *La Posmodernidad* (págs. 165-186) Barcelona: Kairós.
- Lippard, Lucy** (2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Tres Cantos: Akal.
- O'Doherty, Brian** (2011). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: Cendeac.
- Pollock, Griselda** (2010). *Vision And Diference*. London, NY: Routledge.
- Rodríguez, Juan Carlos** (1998). *Brecht, siglo XX*. Granada: Comares.
- Shiner, Larry** (2004). *La invención del arte*. Barcelona: Paidós Estética.
- Steyerl, Hito** (2013). *Is The Museum a Battlefield?* Doi: <https://vimeo.com/76011774>

Steyerl, Hito (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

Toche, Jean (eds.) (1969). «Art Worker's Coalition Open Hearing Statement». En: Alberro, A., Stimson, B. (2011). *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings* (págs. 94-97). Cambridge, Mass.: The MIT Press.

Ukeles, Mierle Laderman (1969). «Manifesto for the Maintenance Art 1969! Proposal for an Exhibition "CARE"». En: Alberro, A., Stimson, B. (eds.). (2011). *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings* (págs. 144-149). Cambridge, Mass.: The MIT Press.

VV.AA. (2008). *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Madrid: Traficantes de sueños.

Wallis, Brian (ed.) (1986). *Hans Haacke: Unfinished Business*. The New Museum of Contemporary Art, Cambridge, Mass.: The MIT Press.

