01 2006

La empresa de la institución artística en el capitalismo tardío

Nina Möntmann

Traducción de Gala Pin Ferrando y Glòria Mèlich Bolet, revisada por Joaquín Barriendos

En la actualidad, la consideración de lo político en el arte está impregnada por un amplio discurso crítico contra los mecanismos de globalización, privatización y precarización de las formas de vida. Es en este marco que desde hace tiempo se ha desarrollado en la esfera del arte un vivo interés por el activismo político. A pesar de ello, sin embargo, las alianzas más potentes e influyentes entre arte contemporáneo y política no se sitúan en el ámbito de la agenda activista de izquierdas, sino que se orientan hacia la implementación de los ideales políticos neoliberales que constituyen el patrón de las cada vez más numerosas instituciones culturales privatizadas. Las estructuras empresariales del tardocapitalismo ejercen su influencia en las políticas de dirección y en las formas de trabajo de las instituciones, lo cual determina también las nuevas aptitudes y habilidades personales. Así, quien dirige una gran institución tiene que desempeñar las habilidades de manager por un lado y las de político populista por el otro. A su vez, la constitución del sujeto dentro del ámbito de la cultura se convierte, a la inversa, en un proceso político que opera como pauta

de creación de roles dentro de la cultura empresarial del capitalismo tardío. La asunción de situaciones sociales precarias y la adopción de estrategias de supervivencia como la autoempresarialidad, la creatividad permanente o los modos de vida flexibles y móviles tal y como son practicados –de forma más o menos voluntaria– en el campo del arte, han triunfado en el proceso constitutivo de la New Economy y se han aplicado al establecimiento de las estructuras empresariales y a la definición de las filosofías de vida y de trabajo del mundo de los negocios neoliberal.

En este escenario, enmarcado por la decadencia del Estado del Bienestar, parece así necesaria una nueva orientación de las formas emancipatorias de acción en la esfera del arte institucionalizado. Con ello se plantea además una cuestión fundamental de posicionamiento: ¿merece la pena defender el Estado del Bienestar?, ¿ha encubierto éste en su forma práctica las actuales relaciones de propiedad, evitando por un lado que la gente viviera por debajo de la renta mínima al tiempo que introducía en ese mismo paquete la privatización de las instituciones artísticas? Immanuel Wallerstein, por ejemplo, apela por una retórica revolucionaria de izquierdas que afirme el rechazo de todo aquello que no conduzca al colapso del sistema de poder imperante. Wallerstein mantiene que una política de pequeños pasos ya no supone una opción real y apuesta por proponer un sistema completamente nuevo que sustituya el concepto tradicional de democracia, que nunca se realizó en la práctica. El autor equipara la democracia al igualitarismo y exige un sistema radicalmente igualitario[1]. Wallerstein no reconoce en el modelo leninista más que una retórica igualitaria. ¿Qué perspectiva se extrae de este panorama? Wallerstein propone encontrar alianzas, aunque reconoce también la necesidad de actuar con prudencia debido a los intereses de quienes quieren perpetuar las actuales estructuras de

poder. El mismo Wallerstein no parece muy pesimista en lo que respecta a las posibilidades de éxito de este punto de partida. Se puede ser más escéptico; sin embargo, su descripción de la situación actual y la idea de cómo podrían estructurarse y llevarse a la práctica estos principios democráticos pueden ser útiles para la organización de estrategias colaborativas en el ámbito del arte.

A partir de la década de los años sesenta se ha producido un distanciamiento cada vez mayor entre el desarrollo de la esfera artística y el de la esfera política. Es por ello que en la actualidad la proyección de nuevas instituciones –tanto de nueva fundación como entre las ya existentes– que se encarguen de conciliar el arte y la política es a la vez necesaria e imperativa. La cuestión decisiva en este punto es: ¿cuál será el nuevo grupo social que se hará cargo de la construcción de estas nuevas instituciones? Con la pérdida de influencia social por parte de la burguesía, la institución artística ha perdido su grupo social creador, con lo que ha caído en una crisis de legitimación. La institución artística, como proyecto de la Ilustración, encarnó los ideales de la burguesía y sirvió a la producción y reafirmación de valores aristocráticos y a su nutrición ideológica. Fortaleció así el gusto y la formación[2] de un grupo de población determinado, socialmente relevante, y a su vez ofrecía a éste un foro público que sustentaba su propia legitimidad. La burguesía manifestaba su estilo de vida propio y distinguido. Y quienes no participaban de él debían al menos obtener unas migajas de formación de dichas instituciones.

El clásico modelo burgués de institución ha sido disuelto hace ya mucho tiempo por una lógica institucional corporativa, una flexibilización de las condiciones laborales, una programación basada en el evento y un concepto populista de la esfera pública. El concepto habermasiano de una esfera pública homogénea que

obedece a un ideal abstracto y que excluye por ejemplo a la subcultura y la contracultura fue desplazado hace ya algún tiempo por una concepción de la esfera pública fragmentaria, cuyo acceso no es igual para los distintos grupos de población. A pesar de ello, las instituciones artísticas se encuentran hoy con el problema de que tanto políticos como patrocinadores siguen basándose en un concepto de público homogéneo y populista, y sus fuentes de financiación les encomiendan a seguir una dirección análoga. Es por esto que su éxito se basa –y con él la validación de la presente legitimidad de las instituciones artísticas– en el número de visitantes, esto es, desde lo cuantitativo y, a partir de ello, en la rentabilidad económica de la institución[3].

En este marco, el visitante se concibe como un consumidor o consumidora global. Richard Sennett analiza en su último libro este "hombre ideal" del "nuevo capitalismo", que busca permanentemente la novedad y con ello desprecia viejos valores totalmente inalterados, que viaja de un lugar a otro perdiendo el arraigo a sus vínculos y abandonando las costumbres[4]. Este aspecto de la personalidad es demandado tanto a turistas como a trabajadores. Precisamente en las instituciones de arte contemporáneo, ya de por sí flexibles e inseguras en lo que se refiere a su futuro, a menudo no pesan tanto el conocimiento profundo, la formación y la experiencia, como la presencia global, las conexiones de la persona y sus cualidades de gestión. ¿Qué hay detrás de todo esto? Una transformación de las exigencias que hace que las instituciones artísticas tengan que competir en su política local y de relaciones públicas dentro del ámbito empresarial. La labor formativa se ha tornado labor de consumo.

El museo Guggenheim es un claro ejemplo de cómo la institución se concibe por políticos y patrocinadores como un templo del

consumo y se escenifica como tal, y de cómo la expansión global de la institución se calcula minuciosamente. No es ningún secreto que el arte jugó un papel fundamental a la hora de decidir que Bilbao fuera el emplazamiento para la construcción espectacular de Frank O. Gehry. La principal ciudad industrial española hasta finales del siglo XIX había entrado en un receso económico a partir de los años setenta, por lo que el País Vasco estableció un programa de desarrollo territorial en el que el Guggenheim adquirió una posición central. El plan se puso en marcha: millones de turistas acuden en torrente cada año, la región vuelve a ser económicamente pujante y se atribuye la contención del desempleo en gran parte al museo. Los resultados han creado escuela como "efecto Bilbao". Otra megainstitución americana marca la pauta en el avance de la corporativización de museos, el nuevo MoMA, cuyo director Glen Lowry amplió la junta directiva y el consejo del museo con codiciados directores empresariales, que en su mayoría no tienen ninguna vinculación de fondo con el arte. Con ello los curadores y curadoras han perdido influencia y responsabilidad en la medida en que se les ha sobreimpuesto un plano de *management* de nuevo cuño. La ampliación espacial del museo se destinó principalmente a las áreas de *merchandising* de cada planta, a los restaurantes, los cafés y los vestíbulos, que se han cortado a la medida para la organización de eventos de recogida de fondos[5]. Con ello el MoMA ha introducido consecuentemente en la lógica de la institución la idea ilusoria de un concepto populista de esfera pública y la producción del sujeto consumista.

Sin embargo, existe también una formulación crítica contra el institucionalismo corporativo globalizado y su público-consumidor. Desde mediados de los años noventa, en el programa de las galerías de arte progresistas, las fundaciones de arte y otras instituciones artísticas contemporáneas se habla a menudo de la necesidad de

“producir” nuevos públicos, principio que constituye la antítesis del viejo y conocido concepto del “reaching out for audiences” [llegar al público]. Es fundamental para la nueva concepción de las instituciones más progresistas una comprensión radicalmente otra de la esfera pública y de la estructura del espacio público. Con la actual tendencia al aumento de la privatización, la seguridad, la rivalidad y la exclusión en el espacio público, es inconcebible hoy un espacio democrático homogéneo en el que los diferentes intereses puedan ser llevados a la práctica y vividos en una relación armónica. La esfera pública se concibe, contrariamente, como un espacio estructurado por la diversidad, en el que los diferentes intereses paralelamente existentes se encuentran en una relación de conflictividad[6]. El reconocimiento de las disonancias como fuerzas productivas en el espacio público implica que las instituciones artísticas públicas (y por extensión el planeamiento urbano, la política, los medios de comunicación, los equipamientos públicos y finalmente todos los usuarios del espacio público) se enfrenten a la exigencia de tratar con la diversidad y de aplicar productivamente los conflictos que de ella se deriven. A esta labor se habría dedicado por ejemplo el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) y el Rooseum de Malmö. El MACBA parte de la base de que el público asume un papel activo como productor, a partir de lo cual podrían constituirse nuevas estructuras sociales y artísticas dentro de la sociedad civil. El museo se contempla a sí mismo como agente de esta praxis política, la cual a su vez representa la plataforma para una repolitización del arte. El MACBA actúa para ello de un modo diplomático, como es absolutamente necesario para una institución de su tamaño, un museo público de arte contemporáneo en una gran ciudad; proyectos políticos progresistas como Las Agencias, en el cual el museo se cedió para diferentes actividades a artistas y grupos de activismo social en la contracumbre de los movimientos

antiglobalización de 2001, o *Desacuerdos*, sobre prácticas de resistencia artística en el espacio público en el Estado español, se intercalaron con exposiciones clásicas de Robert Frank o Francis Alys entre otros.

El Rooseum de Malmö, una galería de arte regional en una ciudad sueca de tamaño medio, desarrolló bajo la dirección de Charles Esche una consecuente iniciativa sobre el trabajo con públicos múltiples. Con proyectos como *Baltic Babel*, en el que participaron grupos autoorganizados de artistas de los países bálticos, o la exposición de balance crítico *Whatever happened to social democracy?*, el Rooseum se erigió en la institución más interesante y tal vez más progresista de los países nórdicos. En el mismo Malmö las actividades del museo se toparon con vientos políticos desfavorables. Los políticos regionales defendieron su concepto populista de público, que se plasma en el número de visitantes y no en la forma de públicos híbridos y múltiples o en la integración de grupos que no se corresponden con los ideales de representación burgueses. En los dos ejemplos, el diplomático y el radical, queda claro que las instituciones implican al arte en procesos democráticos. Con este movimiento el arte puede introducir, a través de su mediatización institucional, planos de deseo en las concepciones políticas, tal como formula Lars Bang Larsen en un artículo publicado recientemente[7]. En este contexto, la idea de deseo está claramente vinculada con la introducción de una perspectiva subjetiva. Efectivamente, desde mi punto de vista, la "economía del deseo" representa un factor esencial a la hora de pensar la producción de una esfera política en las instituciones artísticas. No obstante, yo contradiría a Deleuze y Guattari en su definición del sujeto como una economía del deseo, la cual apunta en una dirección puramente libidinosa, y coincidiría mucho más con la de Gayatri Spivak, quien argumenta en la línea de la

necesaria asimetría entre deseos e intereses[8].

Como curadora del NIFCA (Nordic Institute for Contemporary Art) he llevado a cabo una investigación sobre las actuales transformaciones de las instituciones artísticas contemporáneas a partir de una serie de exposiciones, foros de discusión, talleres y encuentros. Ésta se basaba en la observación que he expuesto más arriba: el hecho de que paralelamente a la corporativización creciente de museos y grandes instituciones que se está dando desde la década de los noventa, se han creado nuevos modelos de institución más flexibles en alianza con la crítica, los cuales, aunque surgidos en condiciones y contextos muy distintos y con intenciones diversas, trabajan sin embargo con la idea común de generar alternativas al desarrollo de un programa populista. Estas nuevas instituciones artísticas no se han puesto como tarea la simple producción de repetidas exposiciones que funcionen para el público, sino la interpelación a distintos niveles y con las ofertas específicas más variadas a los sujetos más diversos, así como la producción de una diversidad de esferas públicas. Mientras el modelo populista sigue una política efectista de masas con un único denominador común, las instituciones artísticas más progresistas poseen la voluntad de crear, a partir de eventos específicos que acontecen de manera paralela, un lugar democrático de múltiples voces en donde se pueda asumir el conflicto. Mi interés se dirigía sobre todo a observar de cerca estos modelos más progresistas y a valorar el desarrollo de estas nuevas posibilidades, que a menudo surgen de una estrecha colaboración entre artistas, curadores y curadoras. ¿Cómo se formulan las condiciones de trabajo de estas instituciones? ¿Cómo se construye y se usan un potencial y un perfil críticos? ¿Cómo se exteriorizan las reacciones políticas? ¿Se puede obtener ya un balance de estos modelos? ¿Cómo se formula hoy un trabajo emancipador en las instituciones de arte? ¿En qué

medida éste existe?

El objetivo de los proyectos realizados era, a diferentes niveles y en el marco de distintos formatos como exposiciones, foros de discusión, proyectos de investigación, talleres y encuentros, discutir nuevos modelos de cooperación institucional y aplicarlos de forma experimental; tanto los utópicos como los realistas. El proyecto *Opacity. Current Considerations on Art Institutions and the Economy of Desire* propone una plataforma para la experimentación de un modelo de institución que toma la investigación y el análisis como el primer paso, seguido de procesos de carácter básicamente visual como exposiciones, proyecciones o fanzines. Como instrumentos de investigación no sólo hemos utilizado los métodos tradicionales de acumulación de hechos y de contextualización, sino también la ficción y algunas otras estrategias secundarias como la apropiación. Artistas como Kajsa Dahlberg, Danger Museum, Markus Degerman, Stephan Dillemuth, Gardar Eide Einarsson, Sofie Thorsen, de la misma manera que las instituciones participantes (NIFCA en Helsinki, INDEX en Estocolmo, UKS en Oslo y Die Secession en Viena), se implicaron respectivamente y, de forma equivalente, en los talleres, exposición, foros de discusión, proyección y producción de un fanzine. También el proyecto *Spaces of conflict, an audiovisual, research-based essay on institucional spaces* de los artistas suecos Mike Bode y Staffan Schmidt tenía como base una estrecha colaboración e intercambio, esta vez con curadores, curadoras, directoras y directores de siete instituciones de Berlín, Oslo, Copenhague, Vilnius, Malmö y Helsinki, así como con estudiantes de arte de las academias de esas mismas ciudades.

Las instituciones participantes tienen a su disposición condiciones espaciales diferentes. ¿En qué sentido determina el trabajo de curaduría que la exposición y otros eventos tengan lugar en el

representativo edificio de unas antiguas oficinas bancarias del siglo XIX (como el Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Diseño y Arquitectura de Oslo), en una antigua fábrica de margarina (como es el caso del Kunst-Werke de Berlín), en un palacio de arte de la era socialista (como el Contemporary Art Center de Vilnius), en una fábrica de turbinas (como el Rooseum de Malmö) o en un museo neoclasicista (como el Kunsthalle Helsinki)? Mientras el edificio, el lugar físico de la institución, parece el factor constante del trabajo institucional, todo el resto de condiciones de la institución están concebidas como susceptibles de permanente cambio, a veces debido a transformaciones políticas, como la situación que se dio por ejemplo tras el cambio de gobierno en Dinamarca, que provocó cambios radicales en la estructura, la influencia, la autonomía, la legitimación y las condiciones de trabajo de las instituciones culturales del país. Es de destacar que casi todas las instituciones que han retratado Bode y Schmidt (el Rooseum, el Kunst-Werke, el Museo de Arte Contemporáneo de Oslo –hoy National Museum for Contemporary Art, Architecture and Design–, la x-room en Copenhague y el NIFCA mismo) están atravesando en este momento una profunda transformación, la cual implica un cambio de dirección en el curso de una política que va desde la completa reestructuración de la plantilla o recortes presupuestarios radicales hasta el cierre de la institución. Esto parece apuntar a la crisis de este modelo, se encarne éste en un intento progresista de incorporar las estructuras de la institución en su trabajo programático, en un museo sectorial de arte contemporáneo o simplemente en una transposición de lo contemporáneo en el marco de una institución histórica adaptada. La tendencia está clara: la promoción de superestructuras centralizadas; lo que Tone Hansen en su estudio sobre los procesos de centralización de los museos públicos de Oslo ha definido como “museos megamonstruos”[9]. A las instituciones progresistas les

queda la tarea de contraponer a esta vía una concepción emancipatoria e imaginativa que sea políticamente exigente y, con ello, demostrar que la "politics of pleasure" (política del placer) no puede ser equiparada a la "politics of consumption" (política del consumo).

---

[1] Immanuel Wallerstein, "Demokratie, Kapitalismus und Systemveränderung", en *Demokratie als unvollendeter Prozess*, Documenta 11-Plattform 1, Kassel, págs. 113-130.

[2] El término alemán es "Bildung", que desde la Ilustración apunta a un proceso de formación continua del sujeto que recibe o está involucrado en esa "Bildung"; formación personal y espiritual dentro de un proceso global de maduración de la humanidad en general [NdT].

[3] A esta lógica de empresa capitalista se le añade en Escandinavia la idea socialdemócrata de que cada institución es para el pueblo, esto es, que tiene que poder serle potencialmente útil a cada ciudadano y ciudadana.

[4] Richard Sennett, *Die Kultur des neuen Kapitalismus* [*The Culture of the New Capitalism*, Yale University Press], 2005. El libro advierte de todos modos, como es habitual en Sennett, sobre el problema de que a un análisis de las relaciones constitutivas como éste le sigan propuestas de solución recesivas.

[5] *Cf.* Andrea Fraser, "A Museum is not a business. It is run in a business-like fashion", en Nina Möntmann (ed.), *Art and its Institutions. Current Conflicts, Critique and Collaborations*, Black Dog Publishing, Londres, 2005.

[6] Chantal Mouffe, por ejemplo, describe este espacio como "esfera pública agonística". Véase Chantal Mouffe, *The democratic paradox*, Verso, Londres, 2000.

[7] Lars Bang Larsen, "Statement on Art and Politics", en *Frieze*, nº 87, noviembre-diciembre de 2004, pág. 87.

[8] Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?", en Cary Nelson y Lawrence Grossberg (eds.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, University of Illinois Press, Chicago, 1988, pág. 271.

[9] Tone Hansen trabaja en este tema como investigador invitado en la Academy of Fine Arts de Oslo.