

## **ADENTRO. AFUERA. Sobre las nuevas formas de crítica institucional en la primera década de los 2000**

**Kanala. Chalet uno y dos (1999) de Iñaki Garmendia<sup>1</sup>**

### **AFUERA**

“Un grupo de jóvenes sale de un coche blanco con matrícula de Madrid.

Se ponen las capuchas de sus chubasqueros, parece que va a llover. El cambio de plano es inmediato y nos sitúa directamente en el jardín de una propiedad privada.

El grupo repasa las notas escritas en un papel y de una manera no planificada el euskera se mezcla con el castellano. El inglés se ha colado en los créditos al inicio del vídeo:

US vs THEM (NOSOTROS versus ELLOS)

Trying to get in: Chalet 1 & 2 (Intentando entrar: Chalet 1 & 2)

C. 1999 a video by Iñaki Garmendia

La cámara se hace evidente con zooms rápidos sobre el grupo que trata de penetrar el chalet 1 por el portón o las ventanas. Miran a cámara y preguntan ¿tienes un boli? Iñaki responde: ¡No! El inmueble en decadencia no se muestra en su totalidad. La cámara, desde un extremo alejado, cierra el encuadre que marca los posibles puntos de acceso.

Una plataforma alzada en un lateral define la zona de entrada, es ahí donde se quedan la mayoría del tiempo. Algunos elementos estructuran el encuadre: contraventanas verde-oscuro sobre muros blancos y pocos ornamentos. La parte por el todo: un chalet vasco de estilo racionalista, un pastiche proyectado desde principios de los años 20 como arquetipo de la clase burguesa. El jardín está descuidado, pero la casa bien cerrada. NOSOTROS vs ELLOS. NOSOTROS en escena, ELLOS fuera de ésta. El tiempo transcurre en el área de entrada del chalet a finales de los 90, en el umbral entre

---

<sup>1</sup>Para más información sobre Iñaki Garmendia y el vídeo Kanala: <https://foku.info/>

NOSOTROS y ELLOS. Ante esto, un retrato doble, sujeto y objeto forman parte en igual medida de la representación. Se sientan, fuman, conversan, olvidan por qué están ahí. El euskera y el castellano se vuelven murmullo y se mezclan con el sonido de la localización. La imagen se emborrona cuando interrumpe de nuevo la voz detrás de la cámara. Tienen que seguir intentando entrar. Vuelve a llover y se van”<sup>2</sup>.

## **ADENTRO VS. AFUERA**

Este trabajo de Garmendia nos sitúa en el umbral de los años 2000. El vídeo nos ofrece la oportunidad de habitar temporalmente ese momento, invitándonos a quedarnos junto a Iñaki y el grupo en el quicio entre dos opuestos: ADENTRO vs. AFUERA. La cacofonía de la localización, una mezcla de murmullos en los dos idiomas, euskera y castellano, los ecos de los coches sobre el asfalto mojado y el sonido de la naturaleza reviven la importancia de la posición que una ocupa ante cualquier fenómeno. En esta ocasión, el que nos convoca hoy, la posición desde donde generar una mirada retrospectiva (aunque inevitablemente parcial) sobre lo acontecido en arte en aquella década que nos ayude a pensar las transformaciones que sufren las nociones de “institución” y “crítica”.

Todo ejercicio retrospectivo atiende obviamente a una cuestión temporal, pero implica también una reflexión espacial. En mi caso, he decidido contribuir a esta mesa desde un lugar concreto, Bilbao y sus alrededores, la ciudad donde nací y donde desde el 2005 vivo y trabajo de manera continuada como comisaria, entre el 2005 y 2009 dentro de la institución (en la sala Rekalde), del 2010 al presente fuera de ella (en Bulegoa z/b).

A partir de una serie de obras y gestos críticos llevados a cabo en este contexto específico y en una temporalidad concreta, la primera década de los 2000, me gustaría repasar algunas de las urgencias que se daban de manera simultánea a los acontecimientos y que trataron en diversos grados de recoger, confrontar o generar resistencia y oposición crítica y que todavía hoy nos pueden servir para pensar nuestras formas de enfrentarnos al presente.

---

<sup>2</sup> Leire Vergara: *Kanala* (1999). *Chalet uno y dos* en: <https://foku.info/>

La dialéctica que plantea el video de Iñaki entre el AFUERA y el ADENTRO frente a una propiedad privada, nos puede ayudar ahora a acercarnos a los debates que se dieron aquellos años sobre estos opuestos en relación a la crisis de la crítica frente al nuevo concepto de institución que se estrena con el denominado efecto Bilbao producido por el recién inaugurado museo Guggenheim Bilbao, el primer museo global. Esta crisis va a ser en realidad una crisis sistémica que afectará a todas las áreas y elementos relacionados con la institución arte tambaleando cuestiones cruciales relacionadas con los límites que la definen. La economía de los opuestos: AFUERA ADENTRO, PÚBLICO PRIVADO, ABIERTO CERRADO, RÍGIDO FLEXIBLE, COLECTIVO INDIVIDUO, LOCAL GLOBAL salta por los aires.

Ya nada significa lo que significó antes, todo debe ser reevaluado. Lo cierto es que los cambios estructurales van a ir acompañados de una prolífica producción crítica inmediata, son numerosos los debates, textos, artículos, discusiones, encuentros, producciones artísticas y exposiciones que a nivel local, nacional e internacional va a generar la irrupción de este nuevo modelo institucional. Todos ellos tratarán de aprehender lo que está teniendo lugar delante de nuestros ojos. La crítica en este periodo puede incluso verse hoy en día como una documentación de los procesos de cambio, un aparato de documentación que corre en paralelo a las transformaciones tratando de al menos registrar los cambios sistémicos, ya que detener el proceso es imposible. Sin embargo, la dificultad que genera la proximidad, el error implícito en la imposibilidad de un distanciamiento necesario nos facilita ver también hoy en día los desaciertos, los errores de cálculo, las ingenuidades, la rápida cooptación de todo intento de resistencia. En este sentido, quizás sea más interesante fijarnos en los cambios de paradigma en el pensamiento y la posibilidad crítica, el estrechamiento progresivo de su espacio de influencia que se va a ver directamente afectado por el nuevo modelo institucional que se estrena e implanta en Bilbao y desde allí se reproduce en cualquier otro lugar del mundo. Dentro de esta dinámica de expansión, podemos situar el aterrizaje forzoso de la BIACS en Sevilla impulsada por la galería Juana de Aizpuru inaugurada en octubre de 2004 y que desde la primera edición fue confrontada por la PRPC (Plataforma de Reflexión sobre Políticas Culturales) impulsada por BNV, Mar Villaespesa, Inmaculada Salinas, Isáías Griñolo, Zemos 98, Pedro G. Romero entre muchos otros. Juan Oriente nos recuerda en el vídeo *La Rótula* esta lucha y también cómo la PRPC consigue frenar la BIACS, pero sin embargo queda mal herida al entrar en el régimen expositivo a

través del proyecto *El Principio Potosí* (producido por el Museo Reina Sofía y la Haus der Kulturen der Welt). Herida, pero dormida, dice Pedro a través de Juan. Quizás podamos hablar de esto en el debate...

Pero siguiendo con mi argumento, más allá de atender a las características del modelo institucional expansionista que irrumpe en Bilbao, quizás sea más interesante repasar las críticas que emergen directamente sobre el terreno de manera inmediata. La forma en la que éstas nos hacen ver de dónde surge la idea de museo en la sociedad occidental, su vinculación histórica con la idea de gobernanza y su impacto a través del tiempo en nuestra forma de entender la institución incluso hoy en día. Atender aquellos gestos de replica, de confrontación, de resistencia, de ambigüedad o incluso de absoluta ingenuidad nos pueden ayudar a pensar la forma en la que la crítica debe seguir avanzando hoy en día.

Lo cierto es que nunca antes, la institución va a tomar una mayor conciencia de sí misma. Frente al nuevo modelo producto de la economía del entretenimiento, frente a su inmediata reproducción y propagación como receta de éxito para reconvertir economías en declive o si cabe inventarse nuevas economías de la nada, el museo tal y como se había concebido en la modernidad, la institución artística va a necesitar pensarse de nuevo para poder frenar esta tendencia y crear alternativas. Sin embargo, no debemos olvidar que el éxito del Guggenheim Bilbao y el impacto negativo que genera tanto en el modelo de institución artística como en la posibilidad crítica es producto también de una crisis estructural. En el caso concreto de la fundación Guggenheim, relacionada con la grave crisis financiera en la que se verá sumida desde 1988 cuando Thomas Messer abandona su cargo de dirección y es sustituido por Thomas Krens<sup>3</sup>. En el caso de la institución museo, relacionada con el arrastre de lo que María Guasch y Joseba Zulaika apuntan en el libro que recoge el simposio “Aprendiendo del Guggenheim Bilbao” celebrado en el Nevada Museum of Art de Reno en 2004 como “un síntoma de osificación cultural”. Síntoma que responde al progresivo desprestigio del museo como institución artística que todavía se seguiría sintiendo a finales de la década de los 90 y que hundía sus raíces en diversas tendencias y dinámicas de oposición. En primer lugar, según Guasch y Zulaika relacionadas con “la comparación que formulara Adorno en su

---

<sup>3</sup> Hans Haacke, “El museo Guggenheim: un plan de negocios en: Anna María Guasch y Joseba Zulaika (ed.) *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao* (Barcelona:Akal, 2008), pp. 118

ensayo *Museo Valéry Proust* de 1953 entre museo y mausoleo y la consideración de los museos “como sepulcros familiares para las obras de arte que no harían sino neutralizar la propia cultura”<sup>4</sup>. En segundo lugar, con el legado crítico de las primeras reacciones artísticas frente al cubo blanco en la década de los 60 acompañadas por la emergente contracultura que se hace más evidente a finales de esa misma década. Por último, en el caso de Bilbao, relacionada con su propia desesperación, tras el cierre de Altos Hornos, los astilleros de Euskalduna, la progresiva desaparición de la industria siderúrgica y minera, la consecuente degradación de su zona portuaria, el terrorismo.

## **ADENTRO O AFUERA**

En 1998 Allan Sekula visita Bilbao y toma una serie de fotografías del Museo Guggenheim y de su emplazamiento que más tarde formará parte de varios cuerpos de trabajo en los que se encuentra en ese momento inmerso: entre estos *Titanic's Wake* (La estela del Titanic) (una serie de exposiciones y un libro) realizado entre 2001-2003 y las películas *The Lottery of the Sea* (La lotería del mar) finalizada en el 2006 y *The Forgotten Space* (El espacio olvidado) terminada en 2010. Ambas películas en el proceso de su larga realización incluyen segmentos de la arquitectura del museo Guggenheim Bilbao que extrae de dicha serie fotográfica.

Las imágenes de Sekula del museo y el lugar que ocupa, lo que fuera la lengua portuaria que llegaba al corazón de la ciudad de Bilbao, van a circular en el sistema del arte de manera contraria al modo en el que las prácticas post-conceptuales se presentan en ese momento, es decir, a través de la estética de la imagen única, fotografías ampliadas, impresiones en color de una sola copia que comúnmente habitaban las salas de los grandes museos y las páginas de los catálogos que las acompañaban. Sekula rechaza las demandas formales del aparato expositivo de ese momento para ocupar un nuevo espacio, lo que él va a llamar el contra o anti-fotoperiodismo. Una forma que inventa dejando atrás incluso la posibilidad del archivo para recuperar el género del documento que en la década de los 80 caerá en desprestigio. Sus obras son también construcciones de texto-imagen, y como apunta Benjamin Buchloch “parecen comprometidas con el

---

<sup>4</sup> Theodor W. Adorno, “Museo Valéry-Proust,” en *Prismas: La crítica de la cultura y la sociedad* (Barcelona: Ariel, 1962), pp. 187-200.

reconocimiento del confinamiento institucional y archivístico de la fotografía”<sup>5</sup>. La forma dispersa de su diseminación, la disociación incluso entre imagen y texto, ya que no siempre se presentan de manera simultánea, parecen denotar una resistencia en el proceso, como si el trabajo, sugiere de nuevo Buchloch, “se refugiara de los peligros potenciales de su valor expositivo”<sup>6</sup>, es decir, y añadido ahora, de la cooptación de su crítica.

Para Sekula, la cuestión clave, en ese momento, frente al objetivo de los conceptualismos originales de finales de los 60 y 70, es decir, el de desafiar la división del trabajo del artista frente al crítico, es justamente dilucidar si la intención crítica de la obra “debe moverse en espiral, como él explica, hacia el sistema artístico o hacia el mundo”<sup>7</sup>. En otras palabras, hacia adentro de la institución arte o hacia afuera de ésta, apuntando a la realidad social donde se inserta.

Las imágenes que Sekula produce en ese momento navegan el espacio del sistema arte a través de prensa especializada o diaria. En el caso de las imágenes del Guggenheim Bilbao también a través de su diseminación e incorporación como partes, partículas de varios cuerpos de trabajo.

Quizás sea por esto, que mi memoria de estas imágenes sea difusa. Me resulta imposible recordar la primera vez que supe de su existencia, tampoco soy capaz de recordar los detalles de las imágenes impresas en prensa especializada a las que tuve acceso. Quizás, esto se deba a que en realidad no fueron exactamente las mismas que vemos ahora proyectadas. Las imágenes que recuerdo vagamente, muestran un Guggenheim desde el lado opuesto. En realidad, estarían tomadas desde la orilla izquierda de la ría. Intento reproducir mi recuerdo de la imagen. Pero no me convencen ninguna de las capturas que realizo con la cámara fotográfica de mi móvil.

La perspectiva era mucho más abierta. En vez de mostrar la ciudad al fondo, deberíamos ver sus límites: el barrio de Matiko-Ciudad Jardín: una urbanización de

---

<sup>5</sup> Benjamin H.D. Buchloh en “Conversation between Allan Sekula and Benjamin H.D. Buchloh” en: *Performance Under Working Conditions* (Viena: Generali Foundation, 2003), 46

<sup>6</sup> Benjamin H.D. Buchloh, *ibid*, et al.

<sup>7</sup> Allan Sekula en “Conversation between Allan Sekula and Benjamin H.D. Buchloh” en: *Performance Under Working Conditions* (Viena: Generali Foundation, 2003), pp.223

chalets construida en 1922 por el arquitecto Pedro Ispizua en el marco de la legislación de las casas baratas impulsada durante la dictadura de Primo de Rivera. Un programa que facilitaba a la clase media la construcción de vivienda, tratando así de dar solución en parte al grave problema habitacional que sufría la ciudad desde el siglo XIX debido a las fuertes olas de inmigración causadas por la industrialización minera y siderúrgica, pero creando al mismo tiempo división y debilitamiento en la toma de conciencia dentro de la propia clase trabajadora. También en esas imágenes, veríamos Uribarri y el monte Artxanda. El museo según mi memoria parecía de mayor tamaño que la propia ciudad.

Pero, centrémonos en las que Sekula tomó a finales de los 90 y tenemos aquí: En la imagen de la izquierda, el museo parece igualmente demasiado grande, encajonado en la desmantelada zona portuaria. La superficie lisa y cegadora de su fachada se ofrece como un prisma de infinidad de caras donde es imposible extraer ninguna imagen en su reflejo. La reluciente trama de titanio absorbe la mirada, pero no nos devuelve nada más que luz quemada. Sekula captura dicha luminosidad perturbadora en el marco de una serie de preguntas relacionadas con cuestiones sobre gobernabilidad y soberanía democrática<sup>8</sup>. En el artículo que el artista publica en la revista *October*<sup>9</sup> en la primavera de 2003 confronta la inofensiva y mercantilizada economía visual de la que se sirve el poder político y mediático para pacificar el desembarco del museo en las ruinas de los astilleros. Recordemos que en febrero de ese mismo año durante la crisis del Prestige también publicaba *Marea negra: fragmentos para una ópera* en el suplemento *Culturas del periódico la Vanguardia*<sup>10</sup> invitado por Carles Guerra. El artista propone sustituir la imagen que Gehry ofrece en bandeja como señuelo de dicha transacción visual: la de la carpa viva nadando en la bañera de la casa de su abuela e incluso la que la prensa replica incesantemente: la de un buque varado en la orilla de la ría, por otra imagen dialéctica: la imagen de un bombardero B-52. Sekula justifica esta sustitución: la del pez, la del barco por la del bombardero de largo alcance en relación al uso del titanio en la fachada del museo y en la industria aeronáutica”. La realidad de la producción aeronáutica y la guerra como temática están presente en la obra de Sekula desde que

---

<sup>8</sup> Allan Sekula, “Frank Gehry: amo y señor” en Anna Maria Guasch y Joseba Zulaika (ed.), *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao* (Barcelona: Akal, 2008), pp. 211

<sup>9</sup> Allan Sekula, “Between the Net and Deep Blue Sea (Rethinking the Traffic in Photographs)” *October* 102, 2002), pp. 3-34.

<sup>10</sup> Allan Sekula, “Marea negra: Fragmentos para una ópera” en *Culturas* 34, suplemento (*La Vanguardia*: Barcelona, 12 de febrero de 2003).

fotografiara en 1972 el final de jornada de la fábrica de ingeniería aeroespacial General Dynamics en San Diego, California. También en el cuerpo de trabajo *War Without Bodies* realizado entre 1991-1996 alrededor de una explosión sucedida en la marina norteamericana en 1989 durante un ejercicio de prácticas militares en el Atlántico.

El museo no es un pez, ni un barco, es un arma de guerra. Pero, ¿dónde está el conflicto, si la guerra ha terminado? Esa misma zona, entre 1984-1988 había sido el escenario de la lucha de Euskalduna, símbolo de la crisis industrial del País Vasco.

La imagen de la derecha en el díptico desvela la implicación del artista con una investigación lenta y de largo alcance temporal en torno al mar según Buchloh “como aquel espacio olvidado de la modernidad”<sup>11</sup>. Sobre la explanada portuaria aún sin regenerar que se aprecia en el lado derecho de la imagen, se perciben vagamente los volúmenes de los contenedores marítimos. Sobre ella, descansan haciendo visible como apunta el artista “el sistema global de la logística de los cargamentos y las mitologías del neoliberalismo y el libre comercio”<sup>12</sup>. Poco después de que estas imágenes fueran tomadas, los contenedores desaparecerían del lugar, dando paso a la escenificación completa del proyecto de reconversión urbana de la zona.

## **ADENTRO Y AFUERA**

En el artículo *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique* (De la crítica de las instituciones a la institución de la crítica) publicado en Artforum en septiembre de 2005, Andrea Fraser recoge el debate en torno a una posible desactivación de la crítica institucional que se inicia con las prácticas post-studio de los años 70 y que culmina con una progresiva presencia de dichas prácticas en los grandes museos en esos mismos años.

Parte de la preocupación tiene que ver con la posible cancelación del afuera de la institución debido a la neutralización de la crítica original de estas prácticas en el

---

<sup>11</sup> Benjamin H.D. Buchloh en “Conversation between Allan Sekula and Benjamin H.D. Buchloh” en: *Performance Under Working Conditions* (Viena: Generali Foundation, 2003), pp. 44

<sup>12</sup> Allan Sekula en “Conversation between Allan Sekula and Benjamin H.D. Buchloh” en: *Performance Under Working Conditions* (Viena: Generali Foundation, 2003), pp 42



momento en el que entran a formar parte de la colección de un museo. Fraser recoge este sentir de la siguiente manera:

Hoy en día, se dice, ya no hay un exterior. Entonces, ¿cómo podemos imaginar, y mucho menos llevar a cabo, una crítica de las instituciones artísticas cuando el museo y el mercado se han convertido en un aparato de cosificación cultural que lo abarca todo? Ahora, cuando más la necesitamos, la crítica institucional está muerta, víctima de su éxito o fracaso, engullida por la institución a la que se enfrentaba<sup>13</sup>.

Este artículo de Fraser responde a la presentación de una gran instalación de Daniel Buren en el Museo Guggenheim (artista que en 1971 junto a Hans Haacke había sido censurado por el museo o mejor dicho y como Fraser matiza, sus obras habían sido retiradas por los propios artistas del museo). También cabe recordar que va a ser en 2006, cuando Buren gane el proyecto de intervención artística en el Puente de La Salve de Bilbao mediante la votación de La Comisión de selección de los artistas participantes en el concurso y también la de los visitantes del museo (ya que las maquetas de las propuestas se exhibían en una de las salas ofreciendo a los visitantes la oportunidad de seleccionar la que más les gustara)<sup>14</sup>.

El tránsito de lo que en ese momento se lee como un movimiento de afuera a adentro de la institución por parte de las prácticas relacionadas con la denominada Crítica Institucional desatará también números debates inmediatos. En el ensayo, Fraser señala otros artículos publicados en ese mismo número de *Artforum*, también se publica un número especial en *Texte zur Kunst* y se celebran varios simposios en Estados Unidos bajo esa misma preocupación. En el contexto español este debate global llega a través de varios textos traducidos al castellano en la web del proyecto eipcp (European Institute for Progressive Cultural Policies) iniciado por Gerarld Rauning, Stefan Nowotny, Birgit Mennel entre otros. La ola expansiva sobre la cuestión del rol de la Crítica Institucional y su impacto sobre el nuevo modelo de institución seguirá presente durante toda la década. La crítica institucional ha alcanzado el estatus histórico, ahora

---

<sup>13</sup> Andrea Fraser, "From the Critique of Institutions to An Institution of Critique" en *Artforum*, Septiembre 2005, pp. 2. (Traducción de la autora)

<sup>14</sup> <https://www.guggenheim-bilbao.eus/exposiciones/la-salve>

puede ser “museizada”. Ante esta realidad, Andrea Fraser reacciona siendo crítica con la manera en la que se opta por cancelar la potencialidad crítica del arte:

Uno encuentra una cierta nostalgia de la crítica institucional como un artefacto ya anacrónico de una época anterior al megamuseo corporativo y el mercado global del arte 24/7, una época en la que los artistas todavía podían adoptar una posición crítica contra la institución o fuera de ella<sup>15</sup>.

El argumento que prevalece en esos contextos de reflexión gira en torno a la supuesta cancelación del exterior de la institución. El mensaje de que ya no existe un afuera domina los debates y por ello propone una revisión del origen del propio término del género de la crítica institucional en el que se ve implicada personalmente Fraser al emplearlo de forma escrita por primera vez en el artículo “In and Out of Place” en *Art in America* en 1985 cuando la artista relaciona el trabajo de Louise Lawler con los artistas de las prácticas post-studio como Michael Asher, Marcel Broothaers, Daniel Buren y Hans Haacke, todos ellos y también Lawler como escribe Fraser “comprometidos con la “crítica institucional”<sup>16</sup>. (Aquí es cuando lo acuña por primera vez de forma escrita). Sin embargo, ya en 1985, Fraser hace una distinción, proponiendo una diferencia entre Lawler y el resto de artistas mencionados. Para Fraser, ellos trabajan situando el poder institucional en relación a un lugar, un edificio centralizado, por ejemplo, el museo, mientras que ella sitúa el poder en “un conjunto sistematizado de procedimientos de presentación que nombran, sitúan y centralizan” así lo expresa Fraser en su texto. Lawler está interesada en hacer evidente los procedimientos de presentación de la institución artística, sus mecanismos de visibilización: de volver una cosa oculta en algo extremadamente visible.

Fraser, propone de ejemplo la instalación de Lawler en Artists Space en 1978 donde coloca una pintura de un caballo de carreras prestada por la New York Racing Association en la parte alta de la pared que dividía dos estancias de la galería. El cuadro estaba acompañado por dos focos teatrales que en vez de iluminarlo apuntaban al

---

<sup>15</sup> Andrea Fraser, *ibid et.al.* (Traducción de la autora).

<sup>16</sup> Andrea Fraser, “In and Out of Place” en *Museum Highlights: The Writing of Andrea Fraser* (Massachusetts: the MIT Press, 2007), pp. 17

espectador, cegando su mirada y proyectando por la noche las sombras de los cuerpos de los visitantes de la galería sobre la fachada del edificio del Citibank situado justo enfrente.

## **NI ADENTRO NI AFUERA**

En el video de *Little Frank and his Carp* de Andrea Fraser producido por Consonni en 2001, vemos a la artista en la posición del visitante del museo Guggenheim Bilbao, después de haber entrado al interior cegada por la luminosidad perturbadora de la fachada de titanio del edificio. Su cuerpo se adentra en el atrio, performeando como una buena visitante obediente, conducida por las instrucciones que recibe a través de la audio-guía.

La retórica de la seducción del museo le invita a olvidarse del sentido de la vista para zambullirse en un sentir táctil que arrebatara sus actos y le lleva a fusionarse con el edificio en una coreografía masturbatoria.

La cuestión ya no es el adentro ni el afuera, Fraser produce este trabajo con la convicción de que nuestros cuerpos se vuelven ahora el campo de batalla para la crítica. La institución nos ha penetrado y ahora formamos y forma parte de nosotros. Frente a las instituciones disciplinarias modernas analizadas por Foucault y sobre las que Douglas Crimp en *On the Museum's Ruins* (1980) reclamaba incluir también al museo y la disciplina de la historia del arte, Fraser coloca el foco de luz como hiciera Lawler sobre los cuerpos de los espectadores. El público de los museos como las obras de arte es también ahora el que ha terminado siendo neutralizado por las nuevas condiciones de vigilancia de la sociedad de control de Deleuze. El público de los museos de la economía del entretenimiento procura una nueva forma de ciudadanía basada como señala Maurizio Lazzarato en “el ensamblaje del deseo frente a los montajes del poder”<sup>17</sup> (Lazzarato 2006, 78). Frente a la producción de “una ciudadanía voluntariamente autorregulada”<sup>18</sup>, los megamuseos también contribuyen a la

---

<sup>17</sup> Maurizio Lazzarato, *Por una política menor: Acontecimiento y Política en las sociedades de control* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2006), pp. 78

<sup>18</sup> Andrea Fraser, “¿No es un lugar maravilloso? (El tour de un tour por el Guggenheim Bilbao)” en Anna Maria Guasch y Joseba Zulaika (ed.) *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao* (Barcelona: Akal, 2008), pp. 40

configuración de una nueva disciplina social basada en la economía de la libertad, de la autorrealización dirigida a la producción de nuestro crecimiento como individuos, al crecimiento del individualismo.

La institución del arte ha sido interiorizada, encarnada. Ahora como sugiere Fraser debemos preguntarnos:

¿Qué tipo de institución somos, qué tipo de valores institucionalizamos, qué formas de práctica recompensamos y a qué tipo de recompensas aspiramos?<sup>19</sup>

En esta nueva realidad, surge la necesidad de pensar el rol del museo en la sociedad y su consecuente impacto en las diversas esferas que la conforman. La institución artística ya no será evaluada como un espacio al margen de otras esferas, sino como apunta la artista como un campo social en sí mismo vinculado sin discontinuidad con el resto de instituciones.

Ante la actual absorción de la crítica institucional por parte de la institución artística, Simon Sheikh al calor del debate de aquellos años añade: (cito)

La crítica institucionalizada se convierte en un mecanismo de control dentro de los nuevos modos de gubernamentalidad, precisamente a través del propio acto de interiorización<sup>20</sup>.

Sheikh propone abrir el espectro y revisar el museo en relación a su capacidad de producción de esfera pública e incluso en su relación con la producción de los públicos, el público como audiencia. Frente a la idea de Habermas de concebir la esfera pública como una entidad totalizadora de ideología burguesa derivada del museo moderno, Sheikh reclama la idea de Oskar Negt y Alexandre Kluge de una esfera pública fragmentada, compuesta por infinidad de realidades, conectada en ocasiones,

---

<sup>19</sup> Andrea Fraser, "From the Critique of Institutions to An Institution of Critique" en *Artforum*, Septiembre 2005, pp. 10. (Traducción de la autora)

<sup>20</sup> Simon Sheikh, "The Trouble with Institutions, or, Art and Its Publics" en Nina Motmann (ed.) *Art and Its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations* (Londres: Black Dog Publishing Ltd, 2006) pp. 143

desconectada entre sí en otras, contradictoria, agónica, en desacuerdo... Frente a la idea de públicos, Sheikh propone el contra-público donde diversas comunidades y prácticas colectivas suceden no siempre de manera visible. Para él, la exposición debe ser también un mecanismo de articulación de estrategias contra-públicas, a partir de las cuales propiciar articulación colectiva, producir y dar cabida a otros imaginarios<sup>21</sup>.

El marco de investigación donde surgen las ideas de Sheikh, va a estar relacionado con la institución ya desaparecida NIFCA (Nordic Institute of Contemporary Art) que durante su existencia dedicó un importante esfuerzo a reflexionar sobre los cambios que se están dando en la primera década de los 2000 en torno a la institución. En esta ocasión, Sheikh junto a la comisaria y teórica Nina Möntmann produce el proyecto de investigación “An Art Institution as Production Unit? Concepts and Ways of Implementation” (¿Una institución artística como unidad de producción? Conceptos y formas de aplicación). Entre las numerosas propuestas conceptuales, prácticas y estrategias artísticas señaladas para pensar los modos de confrontar las tendencias neoliberales del modelo del megamuseo me gustaría resaltar el concepto de opacidad que introducen a partir de una exposición colectiva que van a producir entre varias instituciones: NIFCA (Helsinki), Secession (Viena), Index (Estocolmo) UKS (Oslo). Para ello quiero recordar el trabajo de la artista danesa Kajsa Dahlberg que presenta en este marco titulado *20 minutes (female fist)* y realizado en 2006.

El trabajo trata de la acción política cuando ésta se organiza fuera de las formas políticas convencionales. El vídeo consiste en una entrevista con una activista perteneciente a la comunidad feminista queer de Copenhagen. Filmada con la tapa del objetivo de la cámara sin retirar, la entrevistada describe el procedimiento a través del cual realizar una película porno dirigida exclusivamente para una audiencia lesbiana y comprometida con el activismo queer. Las condiciones de producción, pero también de distribución basadas en un sistema de confianza incluían la restricción de no ser mostrada a ningún espectador masculino. El vídeo muestra las características de este grupo que forja su identidad desde la opacidad, incluso desde la negación a ser concebido a través de una serie de apelativos. La urgencia de formar una identidad colectiva a través de lo que NO se es, de lo que no se quiere ser es justamente lo que

---

<sup>21</sup> Simon Sheikh, *ibid*, pp. 145-146

interesa a Dahlberg. Al final del trabajo, se muestra una única escena filmada, una plaza pública de Copenhague. El resto de imágenes quedan ocultas. Su opacidad ayuda justamente a visibilizar la existencia de otras identidades, pero también la necesidad de otros imaginarios que ayuden a confrontar la idea vigente de lo que es público.

En el momento presente, en el aquí y el ahora, cuando estamos siendo testigos de cómo las políticas de la identidad se están incorporando a la esfera política y a las diversas esferas sociales e instituciones, entre ellas el museo, a través de estrategias de visibilización, como las que se emplearon para incorporar y musealizar las prácticas artísticas vinculadas al género de la Crítica Institucional, el trabajo de Dahlberg resuena como vía de escape ante la fuerte luminosidad que promete la economía de la representación. ¿Puede ser la opacidad todavía hoy una opción para habilitar procesos colectivos y producir imaginarios disidentes?

## **ADENTRO**

Kanala (1999). Iñaki Garmendia.

“El grupo sale de nuevo del coche. Se cuelan ahora en otro chalet vacío. Enseguida acceden al interior a través de los balcones y ventanas del primer piso.

Una vez más, solo las partes: fachada de ladrillo con ángulos curvos, ventanas amplias, algunas de caprichosas formas circulares, madera oscura de iroko o elondo, improntas del avance del estilo a través del tiempo. Otra variante del catálogo vasco con reminiscencias de la arquitectura orgánica de mitad del siglo XX. Navegan el inmueble penetrando por los huecos. La escena en plano fijo discurre como una composición entre las decisiones e intereses de cada cual. El chalet 2 pudo haberse construido a finales de los 60 principios de los 70. Ahora permanece abandonado, pero está en perfecto estado. Quizás ELLOS hayan huido a otro lugar más seguro.

Una vez dentro, en una de las estancias, repasan juntos las notas. La presencia de Iñaki en la imagen hace evidente que la acción pertenece a una estructura planificada, pero, aun así, no conseguimos delimitarla claramente. Caminan en círculos, como no podía

ser de otra manera, como si atravesaran el espacio sobre un skate en cámara lenta. Cruzan la sala corriendo, el ruido es ensordecedor. ELLOS no pueden oírles”<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Leire Vergara: *Kanala* (1999). *Chalet uno y dos* en: <https://foku.info/>