

## ¿QUÉ FUE DE LA CRÍTICA INSTITUCIONAL?

Maite Aldaz.

El pasado mes de octubre al hilo de la inauguración de la retrospectiva de Marcel Broodthaers<sup>1</sup> en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid tuvo lugar un “Encuentro” que reunió a los comisarios y a expertos en la obra del artista belga bajo la pregunta: “¿Qué fue de la crítica institucional?”. Asistí, sin dudarlo, motivada no solo por conocer los criterios de los comisarios, sino también y principalmente por lo que tuvieran que decir sobre la actualidad de la crítica institucional. Para mi sorpresa, la charla discurrió de principio a fin sin hacer la más mínima referencia a la cuestión que nos congregaba.

La pregunta, en cualquier caso, me parecía pertinente, de manera que decidí abordarla por mi cuenta. En el texto que presento a continuación he tratado de pensar la actualidad de la crítica institucional partiendo del conocimiento y transformación que ha operado en la institución, abordando sus propios límites y contradicciones y, por último, planteando cómo puede pensarse su potencialidad transformadora hoy.

### 1. ¿Qué nos ha aportado la crítica institucional?

Es indiscutible que la crítica institucional de los últimos cincuenta años nos ha aportado un conocimiento de la institución del arte (de sus modos de producción, distribución, exhibición, así como de las ideologías establecidas) y ha promovido su transformación hacia un horizonte más democrático y su conexión con otros ámbitos sociales. El desplazamiento de la posición de centralidad de la autonomía artística entendida como esencia del arte, la inclusión de otras disciplinas, prácticas y temáticas más allá de las canonizadas, el desajuste de los roles de los agentes de la institución con el objetivo de propiciar relaciones horizontales o la atención al papel que se reserva al público se cuentan entre sus logros.

Si atendemos más específicamente a estas prácticas, que comienzan a desarrollarse en los años 60 en sintonía con las movilizaciones sociales de su tiempo, veremos en los *Écrits*<sup>2</sup> más tempranos de Daniel Buren una crítica cabal a la separación entre los espacios de producción y exhibición de las obras, y una nítida concepción del arte como actividad política. Buren nos mostró que el canon académico guarda una estrecha relación con los valores del mercado del arte. Y algo semejante hizo Michael Asher en su trabajo para la muestra *The Museum as Muse: Artist Reflect*<sup>3</sup> organizada por el MoMA en 1999 que consistió en la publicación de un peculiar catálogo, siguiendo el formato habitual del museo y sus colecciones, aunque en esta ocasión con las obras que le habían sido donadas y que la institución había vendido para obtener liquidez. Asher ponía el dedo en la llaga, haciendo públicos los procedimientos poco publicitados con los que los museos seguían construyendo el canon de la historia del arte al margen de algunos de sus donantes y del público.

<sup>1</sup> Organizada conjuntamente por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid (MNCARS) y el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). Comisariada por Manuel Borja-Villel y Christophe Cherix. En el encuentro, celebrado el 5 de octubre de 2016, participaron Jean-François Chevrier y Dirk Snaeuwaert junto con los comisarios. La conversación fue conducida por Manuel Borja-Villel.

<sup>2</sup> BUREN, Daniel, *Les Écrits* (1965-1990). Tomo I: 1965-1976. Bordeaux: Cap Musée d'art contemporain, 1991.

<sup>3</sup> El título ya es indicativo de la iniciativa por parte del museo de apropiarse y neutralizar la crítica a la institución. Si el museo había sido uno de los blancos de la crítica institucional, en esta muestra se otorgaba a sí mismo el papel de musa. Reproducía, así, una de las categorías que la propia crítica institucional venía combatiendo. Véase: “The Museum as Muse: Asher Reflects” (1999), Michael Asher entrevistado por Stephan Pascher, en ALBERRO, Alexander y STIMSON, Blake, (eds.), *Institutional Critique*, Mass.: The MIT Press, 2011, pp. 368-376.

Ha sido Andrea Fraser, en cualquier caso, quien desde comienzos de los años 90 ha enfocado su crítica hacia los aspectos reproductivos que sustentan la estructura jerarquizada de la institución. Y lo ha hecho teniendo en cuenta las prácticas de los agentes que la conforman. Entre otros, ha señalado el rol competitivo de los y las artistas que, mediante la rareza y exclusividad de sus obras, se esfuerzan por ocupar posiciones de visibilidad y reconocimiento. Fraser nos ha enseñado igualmente a desconfiar de la universalidad de los discursos de la institución, construidos por los patronos de clase alta que dirigen los museos desde su formación. Y, más recientemente, nos ha invitado a distanciarnos de los discursos y las prácticas de los museos-franquicia del espectáculo turístico.

La vinculación de las construcciones discursivas de los museos y de las muestras de arte a los sistemas de conocimiento del poder y a la mercancía, a la construcción de la identidad nacional y su expansión colonial fue puesta de manifiesto, desde finales de los años 60 hasta mediados los 70, por Marcel Broodthaers con sutil ironía y con una opacidad que impide la lectura de su crítica como discurso de autoridad.

Fue Louise Lawler quien desde los años 80 enfatizó, en sus representaciones fotográficas, la relación entre la movilidad de las obras de arte y el aumento de su valor de cambio. Lawler introdujo en una misma imagen fotográfica la representación institucional con su fuera de campo. Puso igualmente de relieve la interpellación del museo a su público en términos de género o, por decirlo con otras palabras, los modos en los que las ideologías establecidas del museo –que se manifiestan en sus relatos y modos de exhibición–, en coincidencia con las ideologías de la dominación masculina, construyen los sujetos hombre y mujer en una relación de dependencia y asimetría.

El trabajo de análisis y crítica de la institución arte de Hans Haacke ha tenido también en cuenta el papel de “gestor de conciencias”<sup>4</sup> del museo. Haacke ha abordado expresamente el patrocinio del arte desde un punto de vista que conecta lo económico con lo ideológico. Desde los años 70, sus sistemas sociales en tiempo real (que en su misma formulación desmienten la ideología de la autonomía del arte tan provechosa para los capitales particulares) nos han hecho partícipes de las consecuencias que para el arte y sus agentes (incluido el público) tiene la progresiva entrada de capitales privados<sup>5</sup>. Por decirlo sucintamente, Haacke apunta el hecho de que la ciudadanía en toda su amplitud costea, aún sin quererlo, el arte y la cultura que deciden apoyar las mismas multinacionales que están atentando contra gobiernos democráticos y contra derechos sociales básicos: vivienda, salud, etc.

Lo que resulta aún más inquietante es el tipo de subjetividades que se producen mediante estas prácticas. Christian Laval y Pierre Dardot<sup>6</sup> utilizan el concepto “neosujeto” para dar cuenta del sujeto precario que se identifica plenamente con las lógicas del capitalismo tardío y las reproduce en sus actos cotidianos. En este sentido, la figura del artista (antes romántico y ahora emprendedor) que en solitario debe vencer todos los obstáculos para finalmente obtener su recompensa en forma de éxito, riqueza y reconocimiento social (si no la obtiene es responsabilidad únicamente suya), va a ser paradigmática en la interpellación que nos lanza la ideología del capital neoliberal.

---

<sup>4</sup> HAACKE, Hans, “Museos, gestores de la conciencia”, trad. Marcelo Expósito, en Brumaria, nº 3, 2004.

<sup>5</sup> Hans Haacke ha abordado en varios sistemas sociales e instalaciones las malas prácticas de empresas y multinacionales que a su vez patrocinan arte o cuyos directivos forman parte de patronatos de museos. Véanse: *Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees* (1974), *Taking Stock (unfinished)* (1983-1984), *MetroMobiltan* (1985), *Helmsboro Country* (1990), “Obra Social” (1995). Actualmente, hay colectivos como “Liberate Tate” que continúan denunciando las malas prácticas del patrocinio corporativo, en este caso de la corporación British Petroleum en la Tate Gallery de Londres.

<sup>6</sup> LAVAL, Christian y DARDOT, Pierre, *La nueva razón del mundo*, trad. Alfonso Díez, Barcelona: Gedisa, 2013, p. 331.

En los últimos años, y ya van unos cuantos desde que estalló la “crisis”, el arte ha pasado a ocupar un lugar central en la economía mundial. Se han multiplicado las bienales y los museos franquicia favoreciendo la expansión de las grandes multinacionales. El mercado del arte, como el de todo bien de lujo en tiempos de crisis, goza de una inmejorable salud. Los trabajos más recientes de Andrea Fraser en forma de texto son muy críticos con los precios “grotescamente inflados” del mercado del arte y con los nuevos coleccionistas –a los que identifica como responsables de las hipotecas *subprime* y de las prácticas y políticas que han saqueado los recursos públicos<sup>7</sup>. Desde la perspectiva de que todavía es posible mantener una cierta autonomía, Andrea Fraser propone una separación radical entre distintos subsectores del arte. Para esta artista es fundamental separar el coleccionismo privado –al que invita a crear sus propias instituciones particulares– de las instituciones públicas que tienen que operar según otras dinámicas que no estén ligadas ni a la especulación, ni al turismo, ni al espectáculo.

Hito Steyerl, sin embargo, entiende que lejos de quedar un reducto no instrumentalizado para el arte, éste ocupa hoy el lugar central de la economía. Steyerl, en torno a 2010, desde un planteamiento de crítica a la institución más transversal, presenta los aspectos productivos, de distribución y exhibición del arte como parte activa de los procesos globales del capitalismo tardío. El arte contribuye a la expansión de los grandes capitales en su expolio de lo común; ya sea a través de las bienales<sup>8</sup>, los museos franquicia o del mercado del arte propiamente dicho. Pero además, contribuye a la creación de estilos de vida. En el momento en el que las esferas de la cultura, la economía y la política (como ya advirtió Jameson en los años 80) se han unido y, como consecuencia, se ha mercantilizado-estetizado la vida misma, el sujeto es interpelado de manera que, a pesar de su continua desposesión y precarización, su deseo sea productivo al capital.

## 2. ¿Dónde localizamos sus contradicciones y sus límites?

Sospechar de las obras de crítica institucional cuando se presentan en el museo se ha convertido en un lugar común. Se dice que “la crítica institucional ha sido institucionalizada” y al decirlo se da por zanjada la cuestión. Sin embargo, es justamente en las tensiones y contradicciones que afloran en su relación dentro de la institución, así como en el fuera de campo que incorporan (explícitamente y también de manera indirecta) donde se localizan sus puntos fuertes y donde mejor se detecta el funcionamiento de la institución arte, la relación de fuerzas que la constituye y sus estrategias reproductivas, o de resistencia a su transformación, de manera contextualizada. La cuestión, por tanto, es no quedarse en la superficie de la contradicción, sino buscar la especificidad en la que se articula en cada caso<sup>9</sup>.

Cuando un trabajo de crítica institucional se presenta en el terreno del arte se arriesga, no solo a ser censurado, sino también a ser utilizado para reproducir tanto el *estatus* –que procura la institución a los y las artistas, a las obras, al propio espacio en el que se presenta, a sus patronos y, de manera creciente, también a las empresas asociadas–, como los *discursos institucionales* establecidos –la construcción del canon y su vinculación al mercado, la universalidad del arte, del espectáculo, etc.–, y las *prácticas* –jerarquizadas, desiguales, poco democráticas y precarizadas en las que se asienta actualmente.

<sup>7</sup> FRASER, Andrea, *De la crítica institucional a la institución de la crítica*, trad. Fernando Quincoces, México: Siglo XXI, 2016, p.31, pp. 26-36.

<sup>8</sup> El trabajo de Andrea Fraser sobre la bienal de São Paulo: *Reporting From São Paulo. I'm from the United States* (1998) es ejemplar en este sentido.

<sup>9</sup> Sobre este aspecto véase: ALDAZ, Maite, “L’1%, c'est moi. Andrea Fraser: la artista como campo de batalla”, Campo de Relámpagos [en línea] 2016 [consulta: 27 de diciembre de 2016]. Disponible en: <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/25/6/2016>. ALDAZ, Maite, “Marcel Broodthaers en el MNCARS o la fallida venganza de la institución”, Campo de Relámpagos [en línea] 2016 [consulta: 27 de diciembre de 2016]. Disponible en: en <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/5/11/2016>.

Lo que ocurre es que los trabajos de la crítica institucional, no siendo ingenuos respecto a los condicionantes institucionales, los toman como materia prima y como lugar de intervención. Y lo hacen con el objetivo de incidir en ellos de tal manera que, en la materialidad concreta de cada situación, sean conocidos, cuestionados y transformados<sup>10</sup>. El riesgo, por tanto, tiene una doble dirección que puede afectar a la configuración de fuerzas de la institución misma. La crítica institucional, de una manera u otra, siempre es un cuerpo extraño para las prácticas y aspectos más conservadores de la institución. Y necesariamente, en cada situación en la que se presenta, pone a la vista el antagonismo constitutivo del arte y, por tanto, los límites a la transformación. Pero estos límites son justamente los que nos indican el modo de proceder de la institución en su tendencia dominante. Los límites con los que topa la crítica institucional se muestran como los límites de la propia institución. Lo que no evita que, al salir a la luz, indirectamente, en su recepción, logren poner en marcha nuestra imaginación, invitándonos a explorar esos territorios institucionalmente vedados, así como sus causas.

La crítica institucional siempre se ha sabido parte de la institución y continuadora de una tradición que entiende el arte como un terreno en disputa. La tensión se juega entre la democratización de la institución y su resistencia a cambios estructurales. El riesgo para la crítica institucional puede ser que, a pesar de sus esfuerzos, la institución más conservadora se legitime diversificando su apariencia sin cambiar la tendencia de sus prácticas.

### 3. ¿Cómo podemos pensar la crítica institucional hoy como política del arte?

La crítica institucional ha introducido cambios que, a su vez, han apuntado y requieren de otros cambios. Si habitualmente sus prácticas han conectado la frontera que artificialmente separa el terreno del arte del resto de ámbitos sociales, ahora, como política del arte, abre su campo de acción. Contrapone a la institución su fuera de campo, esta vez desde otra perspectiva, para encontrarse con otras luchas afines. La crítica institucional hoy se hace transversal para reappropriarse del contenido estético secuestrado por el capital. Ejemplos, sin querer hacer una lista exhaustiva y ciñéndonos al ámbito español, los encontraríamos en trabajos de María Ruido, PSJM, Nuria Güell, Rogelio López Cuenca, Patricia Esquivias...

Esta transversalidad, en cualquier caso, no tiene como consecuencia la pérdida (o el olvido) de la atención a la intervención específica en el terreno del arte, sino que por el contrario, la hace avanzar, repitiéndola en su diferencia: localizando su singularidad en cada presente para hacerla actuar.

La crítica institucional en el contexto neoliberal deja al descubierto el fuera de campo institucional en todas sus vertientes (del arte, de la política, de la multinacional, del mercado, etc.) atendiendo a su propia especificidad, a su trayectoria y al hecho de que forma parte de la tradición que entiende el arte como un lugar de antagonismo constitutivo. Parte de ese conocimiento para conectarse al resto de problemáticas sociales en una doble dirección que, como movimiento social del arte, apuesta por poner la revolución al servicio de la poesía<sup>11</sup> y articula un deseo productivo antagonista al capital aquí y ahora, cada día y en la materialidad de cada contexto.

---

<sup>10</sup> El público, en este sentido, tiene un papel fundamental. La crítica institucional se ha dirigido en buena medida a transformar la noción misma de público, no solo en el cuestionamiento de la recepción contemplativa de la obra alejada de todo condicionante político, social y personal, sino también en el sentido de que el público es uno de los agentes más potentes para transformar (o reproducir) la institución.

<sup>11</sup> Sobre este aspecto véase: ALDAZ, Maite y SAINZ PEZONAGA, Aurelio, "La revolución al servicio de la poesía", en Viento Sur, nº 135, 2014.

Si hoy el capital exige, consume y busca determinar el tiempo de la vida misma, el aire que respiramos, el agua que bebemos o el arte y los modos de vida en los que nos desenvolvemos; si privatiza lo común y produce desigualdad y sujeción extremas, la crítica institucional expandida se encuentra con otras problemáticas con las que comparte objetivos. Se postula en su especificidad transversal con otras luchas que igualmente buscan expulsar la precariedad como forma de sometimiento extremo, que defienden la redistribución de la riqueza, la horizontalidad en las relaciones y la diversidad social. Que apuestan, en definitiva, por una vida que merezca la pena ser vivida.

Contribución para el periódico en papel *Sublime* publicado en febrero de 2018.

Maite Aldaz.  
maitealdz@gmail.com