

05

Selección
de textos de
la Agenda
informativa del
MACBA

Ag 2004-2006

Selección de textos de la Agenda informativa del MACBA **Ag 2004-2006**

Introducción. Ejes de trabajo y naturaleza de la *Ag*

Poéticas relacionales. Repensar el arte como experiencia. Otoño 2004

La Colección MACBA. Otoño 2004

Educación y redes. Invierno 2005

Historia y coleccionismo. Verano 2005

La Colección MACBA. Verano 2005

MACBA año 10, momento 0. Otoño 2005

El destino de la crítica institucional. Invierno 2006

Patrimonio común e institución pública: del derecho del autor al derecho del público. Verano 2006

Políticas de la visión. Otoño 2006

Introducción.

Ejes de trabajo y naturaleza de la *Ag*

En 2004 el MACBA lanzó un nuevo soporte periódico, la *Ag* (Agenda informativa del MACBA), con el objetivo de ampliar su oferta de espacios de debate público. Esta publicación de periodicidad trimestral pasó de ser un mero soporte de información de los programas del Museo a concebirse como un espacio discursivo específico. Su objetivo es doble: comunicar la actividad del Museo y al mismo tiempo ofrecer al público los interrogantes y debates específicos que son el motor de tal actividad. La *Ag* interviene en la esfera pública marcando el ritmo del Museo y la reflexión inherente a su propia práctica. Visibiliza una forma de pensar caminando, sobre la marcha, es decir con la provisionalidad, limitaciones y posibles contradicciones que eso supone. Materializa así una concepción del trabajo institucional del Museo como el intento de construir un espacio de vida pública desde cuya especificidad hacer nuestro tiempo comprensible y sujeto a debate.

En este ejemplar de *Quaderns portàtils* (Cuadernos portátiles), el último del año 2006, se recoge una selección de textos de los primeros dos años de publicación de *Ag*, a fin de documentar la actividad más reciente de este soporte y del Museo.

Poéticas relacionales. Repensar el arte como experiencia.

Otoño 2004

Con este número iniciamos una edición renovada de la agenda trimestral del MACBA. En esta etapa, esta publicación se concibe como un nuevo espacio del Museo para la opinión y el debate, y se articulará a partir de los ejes discursivos que se proponen a través de la multiplicidad de espacios generados desde la Colección MACBA y los programas de exposiciones y actividades. El nuevo formato está pensado para lograr formas de visibilidad y distribución que surgen de las experiencias y reflexiones que hemos mantenido en el Museo sobre los modos de circulación del discurso y la construcción de públicos.

En este primer número queremos arrancar con una discusión monográfica sobre la denominada «poética de la relación». Este otoño se mostrará en las salas del Museo una nueva presentación de la Colección MACBA, y simultáneamente tendrá lugar la exposición *¿Cómo queremos ser gobernados?*, que incorpora un método museístico basado en la articulación de trabajo artístico y dinámicas sociales. Para esta exposición, la labor del comisario se ha desarrollado en diálogo con diversos colectivos de la ciudad. En este sentido, pues, la exposición profundiza en la investigación que hemos desarrollado en el MACBA a lo largo de los últimos años, y que se centra en las formas de articular procesos artísticos, ciencias sociales y actividad política.

Entendemos lo relacional como un espacio para el arte que cuestiona una autonomía institucional legitimada de antemano, y que investiga nuevas formas de interacción con lo social, aunque sin pretender estetizar lo social. Intentamos encontrar maneras en que el arte pueda contribuir significativamente, desde su especificidad, a la multiplicación de las esferas públicas. Y ese proceso puede definirse en términos de relaciones entre diversos sujetos, diversas formas, diversos espacios.

Además, hemos considerado oportuno rescatar el debate relacional del gueto aristocrático del Palais de Tokio, que supone una estetización perversa tanto del activismo político como de las nuevas formas de producción inmaterial del posfordismo. Como explican Paolo Virno y Antonio Negri, el paso al capitalismo posfordista implica la salida de la fuerza del trabajo del recinto de la fábrica y el surgimiento del trabajo inmaterial como nuevo paradigma productivo, en el que lo afectivo, lo comunicativo y lo relacional se convierten en los instrumentos o las técnicas del proceso productivo. El capitalismo penetra en la subjetividad y la pone a trabajar, y de ese modo entra en crisis irrever-

sible la idea moderna de la cultura y el arte como esfera autónoma, ajena a la razón instrumental.

La poética de la relación de Bourriaud corresponde a una concepción falsamente abierta del museo que es, en realidad, inmovilista y regresiva, en la medida en que estetiza el paradigma inmaterial y comunicativo, y también los procesos sociales y creativos que le son implícitos, al imponerles un régimen de pura visibilidad que interrumpe su efectividad, y que congela y fetichiza las prácticas.

Por ello, consideramos necesario plantear otra relacionalidad y recuperar la reflexión de John Dewey sobre «el arte como experiencia», planteada en 1934: «La tarea consiste en restaurar la continuidad entre las formas refinadas e intensificadas de experiencia que son las obras de arte y los acontecimientos, hechos y sufrimientos cotidianos, que son reconocidos universalmente como lo que constituye la experiencia.» Entendemos el museo como un espacio para esa experimentación, no solo ni principalmente para su exhibición.

La Colección MACBA.

Otoño 2004

En las sociedades desprovistas de mito fundacional, la noción de identidad se verifica no tanto en referencia a una gran na(rra)ción, ni en torno a un territorio, sino en torno a la urdimbre de la relación de unos sujetos con otros. Por supuesto, no se puede entender la poética de la relación sin tener en cuenta la noción de lugar. Ahora bien, este no se entiende como territorio, sino como relación. La dependencia centro-periferia deja de tener sentido; y no se establece, como ha ocurrido tantas veces en nuestro país, una reivindicación del centro a partir de la periferia. La relación no va de lo particular a lo general, o viceversa, sino del lugar a la totalidad-mundo, que no es una realidad universal y homogénea, sino todo lo contrario, diversa.

No podemos ya escribir una historia de manera monocorde. El multiculturalismo al uso comporta la coexistencia de diferencias aparentes y, en el mejor de los casos, cierto conocimiento de otras culturas; pero lo realmente importante en el mundo actual es la presencia de esas otras culturas y modos de hacer en nuestra propia práctica. Es necesario entrar en una identidad de relación, la identidad que comporta la apertura al otro, sin peligro de disolución.

Como sostiene Édouard Glissant en otro contexto, el gran relato, derivado de la escritura épica y casi hecho al dictado de los dioses, está íntimamente ligado al objeto cerrado, a la trascendencia, a la inmovilidad corporal y a una especie de tradición de la consecución, que denominamos pensamiento lineal. Por el contrario, lo que este escritor denomina poética de la relación y la diversidad se concreta en la obra abierta, la transversalidad entre arte y poesía, la inmanencia de la oralidad, el movimiento corporal o la apertura que implica el cine expandido. La función del artista no es tanto crear objetos que provoquen la respuesta refleja del espectador, sino posibilitar que este sea capaz de recrear su propia experiencia estética. El arte es, ante todo, experiencia, y si el espectador no la retiene, esta se pierde. De ahí que para el artista la implicación del espectador sea, en este caso, esencial, así como su capacidad de retener y repetir dicha experiencia.

En las anteriores presentaciones de la Colección MACBA se ha privilegiado un enfoque de carácter histórico, en que las acciones de artistas radicales que tuvieron su génesis y desarrollo durante los años sesenta y setenta entraban en colisión con el gran arte que dominó amplias instancias culturales durante los años cuarenta y cincuenta, y con las prácticas más actuales. Esta nueva selección de la Colección MACBA, en cambio, subra-

ya el aspecto poético-relacional de este arte. Y ello a través de cuatro áreas principales: la confluencia entre arte y poesía —a su vez, un aspecto importante de las exposiciones temporales del MACBA durante esta temporada, en especial las dedicadas a Vito Acconci y Günter Brus—; la relación entre obra, espectador y espacio; el cine de exposición y la experimentación en torno a la narrativa y la performatividad; y las nuevas prácticas poético/políticas en un mundo global.

Algunas de las obras y los artistas incluidos en esta presentación ya formaban parte de los fondos del MACBA, pero la gran mayoría son nuevas adquisiciones. Entre estas destacan las «pinturas literarias» (*Figures*) de Marcel Broodthaers, y también los dibujos de Nancy Spero, Philip Guston e Yves Michaux. Asimismo estarán presentes, como novedad, los trabajos de Gego, Cildo Meireles, David Lamelas y Hélio Oiticica. Dara Birnbaum, Andy Warhol, Paul Sharits, Harun Farocki y Jean-Luc Godard forman otro grupo de nuevas obras. Alejandra Riera, Agustín Parejo School, Pedro G. Romero, Andreas Siekmann, Alice Creischer, Tucumán Arde e Ibon Aranberri, entre otros, constituyen un último grupo de incorporaciones muy recientes.

Coincidiendo con esta muestra de la Colección MACBA se presentará también el proyecto *Gnomón hegemónico*, de Juan Luis Moraza, que consiste en una intervención temporal en la fachada del MACBA, en forma de reloj de sol; en palabras de su autor, un «reloj cualitativo», una máquina de apropiación temporal que ejecuta un vórtice temporal en la sincronización del tiempo del instante solar con el tiempo simbólico de una memoria arqueológica.

Educación y redes.

Invierno 2005

Consideramos que no hay saber si no existe antes un proceso de elaboración, y que es necesario diferenciar la educación tanto del consumo como de la mera transmisión de conocimiento (junto a nociones como «transparencia» e «inmediatez», «transmisión» es una de las grandes falacias de la modernidad). Y corresponde a las instituciones culturales contribuir a crear condiciones para un saber y una memoria que dejen sedimento a largo plazo, y que no se agoten en la inmediatez de la novedad.

Asimismo, la flexibilidad que caracteriza el mundo actual exige autoformación y educación continua. Por ello es necesario replantear los espacios educativos tradicionales y pensar más en términos de red, ya que tal es el marco a través del cual se desarrolla hoy en día el trabajo, un trabajo que es autónomo y cognitivo.

Con esta convicción, el MACBA ha emprendido una serie de proyectos en red que aspiran a contrarrestar las dinámicas museísticas dominantes, aparentemente orientadas hacia un consumo acelerado de novedades en el que la comprensión se sustituye por una ojeada rápida, a modo de *zapping*. Así, el proyecto *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* —que abarca trabajos de investigación y una exposición que abrirá sus puertas simultáneamente en el MACBA y el Centro de Arte José Guerrero de Granada el próximo marzo— surge de una estructura descentralizada y de colaboración en red entre instituciones culturales de diversas escalas y naturalezas: un centro de producción, una universidad y un museo. Esperamos que esta estructura flexible y asimétrica «ponga en marcha dinámicas de trabajo que ocasionalmente desborden los límites institucionales, para que otros ámbitos críticos de la cultura puedan operar sin verse subsumidos o innecesariamente condicionados» por el marco de trabajo, como reza la declaración de intenciones de *Desacuerdos*.

Partiendo de esta perspectiva metodológica educativa, descentralizada y en red, la programación de exposiciones y actividades del MACBA durante 2005 se organiza en torno a cuatro ejes conceptuales, el primero de los cuales potencia la investigación sobre el arte en el Estado español y la reconstrucción historiográfica de prácticas contrahegemónicas. Esta temática se materializará tanto en la exposición como en el programa de actividades que conforman el proyecto *Desacuerdos*: dos cursos monográficos sobre ARCO (febrero) y los modos de acción y producción en la sociedad global (abril), y un programa de cine dedicado a la vanguardia cinematográfica y política en el Estado español entre 1967 y 1981 (abril y mayo).

El vínculo entre pintura y poesía, y entre actividad performativa y geografía urbana, constituye el segundo de estos ejes, que será analizado a través de un ciclo sobre el cine letrista (otoño) y de las exposiciones dedicadas a Francis Alÿs (mayo), Stanley Brouwn (junio) y Günter Brus (octubre). Esta última exposición introduce asimismo el tercer eje discursivo de la programación, dirigido a los nexos entre procesos artísticos y terapéuticos, que se refuerza mediante la muestra dedicada a la fotógrafa Jo Spence, un taller que se realizará conjuntamente con el Fórum de Salud Mental (primavera) y un taller dirigido a educadores y terapeutas (otoño).

El cuarto eje conceptual radica en las poéticas de la relación: el seminario *Poéticas de la relación. Repensar el arte como experiencia*, programado para el otoño de 2005, prolongará y profundizará el debate abierto con la presentación de la Colección MACBA y la exposición *¿Cómo queremos ser gobernados?* que han podido verse durante el otoño de 2004.

Por último, durante 2005 el MACBA espera mantener una programación cinematográfica estable; a los ciclos dedicados a la vanguardia cinematográfica española y el letrismo, ya mencionados, se añadirá una retrospectiva del trabajo fílmico de Robert Frank (febrero-marzo), hasta ahora inédito en nuestro país.

Historia y coleccionismo.

Verano 2005

En su clásico ensayo sobre Eduard Fuchs, Walter Benjamin establece que en el coleccionismo se fundamenta la concepción materialista del arte.¹ Según su análisis, la lógica del coleccionismo no sería la del fetichismo, que sustrae los objetos de su circulación social, cosifica las formas de vida en las que se insertan y los reduce a una dimensión aurática que suprime los procesos históricos bajo la mirada aristocrática del coleccionista. Todo lo contrario: es al situarlos en una lógica de colección cuando los objetos devienen documentos históricos e irradian elocuencia y sentido. El coleccionismo aparece, pues, indisoluble de la voluntad de construir una memoria y una perdurabilidad significativa de una época, que la redime de algún modo del olvido histórico. En el coleccionismo los objetos vuelven a la vida —a una vida de otro orden—, y es entonces cuando se hacen propiamente históricos. Así, Benjamin afirmaba: «El más pequeño acto de reflexión política hace época en el comercio de antigüedades.»²

La tarea del museo arranca, pues, de tal comprensión, aunque sea indisoluble de la construcción de la legitimidad de las instituciones del Estado moderno y, por tanto, de la constitución de formas de hegemonía en el ámbito de la cultura. Pero la construcción de hegemonía desde el museo no debe estar al margen de la persistencia de formas de antagonismo y de la necesidad de relatos historiográficos que den cuenta de las diferencias y las minorías. Esa es, en realidad, la tarea histórica del museo: construir una memoria crítica que recoja los procesos de conflicto social y cultural, y que dé cuenta de las voces que no tiene voz.

En la programación de este trimestre, el MACBA articula un debate en torno al museo como productor de relatos historiográficos sobre una época con otro debate sobre educación, que en este número de la Agenda se refleja en la introducción al clásico ensayo «La pedagogía perversa», de René Scherer, y en una entrevista a Jacques Rancière sobre su libro *El maestro ignorante*. En ambos casos se trata de desnaturalizar el ámbito institucional educativo y evidenciar algunas de sus tesis de partida, en particular el modo en el que el marco educativo construye a sus propios sujetos y reproduce las condiciones de desigualdad existentes a través de rígidas divisiones. La confluencia de ambos debates implica que una comprensión crítica de la tarea histórica del museo es indisoluble de una pedagogía igualmente crítica, que sea capaz de poner en cuestión el marco existente y restituir los vínculos entre los campos de las ciencias, la educación y el arte. Ello implica contribuir a las condiciones para que surjan otros sujetos y otros públicos.

La combinación de un debate sobre el patrimonio y la memoria con un debate sobre la educación tiene, además, otro sentido. Es evidente que la educación constituye una de las formas más básicas y fundamentales de patrimonio, y que ha sido crucial para el progreso de las clases populares. Por ello, el debate sobre el patrimonio se vincula con el potencial transformador —y no meramente reproductor— de las colecciones de un museo. El desafío consiste en explorar nuevas formas de gestión del patrimonio común en diálogo con los sujetos sociales y, al hacerlo, romper las fronteras existentes, como por ejemplo la profunda brecha que se da en nuestro contexto entre las administraciones culturales y las educativas.

Precisamente en este punto de ruptura se nos presentan actualmente los más importantes desafíos en el ámbito de la cultura.

1. Walter Benjamin: «Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs», en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1981, p. 89.
2. Walter Benjamin: *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005, p. 223.

La Colección MACBA.

Verano 2005

Vivimos una situación de crisis, que es —según la tesis de Immanuel Wallerstein— sistémica. Nuestro sistema mundial está en un estado de cambio estructural y transformación. En este contexto, una de las funciones básicas de un museo de arte público consiste en crear modelos históricos que nos permitan comprender mejor el mundo en que vivimos, aprehender nuestra historia, nuestro presente en relación con nuestro pasado y también las diferentes posibilidades que puede depararnos el futuro. Tenemos la obligación moral de señalar determinados caminos, y no otros. Y esta elección no puede ser técnica, ni de una racionalidad formal. Implica lo que Max Weber ha denominado «racionalidad sustantiva», que implica el ejercicio de reconciliación que aprendemos de la ciencia, la moral y nuestras elecciones políticas. Este es un proceso educativo en el que los museos deberían desempeñar un papel clave.

Puede aducirse que nuestro sistema ha sufrido dos crisis estructurales fundamentales. La primera de ellas tuvo lugar en 1848 y que tuvo como consecuencia la aparición de luchas de clases populares y nacionales; la segunda, en 1968, fue testigo de la crisis del sistema liberal y de la formación de movimientos sociales alternativos. Con la caída del Muro de Berlín en 1989, esta nueva situación se globalizó y se volvió posiblemente irreversible. La voluntad de expresar este cambio de paradigma impregna los diversos momentos de la Colección MACBA.

Dado que el coleccionismo está tradicionalmente asociado al patrimonio y la posesión, solo podemos imaginar que esta actividad será percibida por muchos artistas y movimientos sociales como una forma de institucionalización, es decir, una forma de convertir el arte en una etiqueta y un bien de consumo. Ello es así especialmente en el caso de aquellos artistas que se esfuerzan por conservar su espacio de libertad, reaccionando contra el mercado y las instituciones artísticas. ¿Cómo compaginar la necesidad de crear una memoria con la voluntad de que esta sea crítica, no cooptada de entrada por la propia institución? ¿Cómo crear una colección que no monumentalice lo que explica?

Posiblemente, una solución consista en estructurar la colección como archivo y entender que, para no fetichizar los objetos de la historia y dar voz a los grupos no hegemónicos, es necesario replantear la relación entre objeto y documento. Solo

hay que recordar la centralidad que han tenido para muchos artistas, desde los años sesenta y setenta, todo tipo de publicaciones, tarjetas y carteles, por no hablar de las diferentes revistas y otras publicaciones periódicas. Estos artistas aspiraban a descubrir nuevas formas de expresión e intercambio. En muchos casos, podría decirse que la verdadera obra estaba en la página impresa, y no en el original, abriendo la posibilidad de representar otros territorios diferentes de los designados por las galerías y las instituciones. En un momento en el que coleccionar tiene tanto que ver con el poder y el prestigio social, esto es en extremo importante. Más que promover la homogeneización y reforzar el *status quo*, la relación entre obras de arte y archivos genera desplazamientos que permiten la existencia de otras narrativas y el establecimiento de un contramodelo. Nos devuelven al conocimiento y la experiencia estética, pero también a la posibilidad de aprehender un momento histórico que estamos viviendo con intensidad a través del acto de coleccionar.

MACBA año 10, momento 0.

Otoño 2005

El próximo 28 de noviembre se cumplirán diez años desde que el MACBA abrió sus puertas al público. Este aniversario de la primera década del Museo marca un momento de inflexión y nos impulsa a hacer balance y, en especial, a definir los objetivos que tenemos por delante.

Durante esta primera década —no exenta de momentos complejos— se han sentado las pautas del tipo de museo en el que el MACBA aspira a convertirse en el contexto de la hiperactividad cultural actual. Nos encontramos inmersos en una nueva fase del modelo consumista occidental, uno de cuyos síntomas es el proceso de creciente espectacularización que sufre la cultura, en el que artistas y obras no son sino pretextos para mantener en aparente movimiento el mundo del arte. A fin de ofrecer resistencia a esta corriente y escapar de sus efectos, el MACBA ha optado por tres estrategias principales.

En primer lugar, la programación de exposiciones temporales y muy especialmente la configuración de la Colección MACBA responden a la idea de cultura entendida no como enunciado incuestionable, sino como negociación, como lugar en el que se crea la esfera pública y se replantea nuestra posición en el mundo. En particular, a lo largo de estos años la Colección MACBA ha superado el debate inicial sobre la preeminencia del carácter historicista o meramente actual que debía otorgársele, y se ha hecho con una selección de obras articulada en torno a momentos de la historia reciente entre los que destacan 1968 y 1989, evocadores de experiencias políticas de gran calado.

En segundo lugar, el MACBA ha apostado por favorecer la autonomía de los públicos y la experimentación de formas de autoorganización y autoaprendizaje que generen articulaciones inéditas de procesos artísticos y sociales. Así, los diferentes formatos tradicionales de presentación —exposiciones, seminarios, cursos, etc.— se han adaptado para tratar de dar «agencia» a los públicos, favoreciendo su capacidad de acción y superando las limitaciones de las divisiones entre actor y espectador, entre productor y consumidor.

En tercer lugar, las dos estrategias anteriores nos han impulsado a potenciar el debate teórico-crítico. A fin de crear una estructura estable para tal debate hemos puesto en marcha el Programa de Estudios Independientes (PEI), que se iniciará en enero de 2006. Este programa de estudios, alternativo y complementario a la formación académica reglada, desarrolla la trama de talleres, seminarios y cursos sobre arte y cultura contemporáneo-

que el MACBA ha venido organizando: en diversos módulos, lo que hasta ahora han sido debates puntuales pasan a constituir una estructura educativa de mayor envergadura. El PEI amplía las líneas discursivas que constituyen la base conceptual del trabajo del MACBA: crítica de arte, agencias, géneros, terapias, ciudad, políticas, educación artística, historiografías...

El MACBA inicia, pues, una nueva etapa en la que el objetivo será profundizar en estas estrategias y radicalizar estas líneas de trabajo, a fin de desarrollar nuevas formas de entender el presente a través de la experiencia artística. Con esta actitud esperamos cimentar una nueva estructura cultural, alejada de los museos o la «institución artística» entendidos en sentido tradicional, a través de la cual el arte regrese a la esfera pública y política. Por ello, los diez años que ahora se cumplen no deben verse como el final de un ciclo, sino como un punto de partida: el trabajo hecho hasta hoy no es más que el punto de apoyo para lo mucho que aún nos queda por hacer.

El destino de la crítica institucional.

Invierno 2006

Entendemos la crítica institucional como una tradición de prácticas artísticas dentro del museo, surgida de las transformaciones de los años sesenta, que aspiran a hacer transparentes las condiciones del trabajo de la institución y las relaciones de poder que le son implícitas, particularmente a la forma expositiva. Desde nuestra perspectiva, la crítica institucional es, pues, la continuación de la tradición ilustrada moderna que concibe el museo como un espacio para la educación popular; pero al mismo tiempo supone también una ruptura autocrítica de dicha tradición, puesto que implica la representación del antagonismo constitutivo de lo social en el interior del museo, y corresponde a una comprensión pluralista de la esfera pública. En la medida en que la crítica institucional es una traducción de la democracia liberal dentro del museo, lo configura como un modelo de una esfera pública democrática.

A pesar de que el balance de los diversos proyectos que el MACBA ha emprendido en los últimos años con el objetivo de rearticular la relación entre el museo y la ciudad es desigual, en cualquier caso estos proyectos han logrado señalar los verdaderos límites de la crítica institucional, los límites del propio museo: por un lado la noción misma de representación, y por otro las formas administrativas y organizativas a las cuales el museo está sujeto, en su condición de pieza de una estructura estatal más amplia.

El paso de un paradigma representacional a otro relacional es, en este momento, una de las tareas centrales que hemos emprendido en el MACBA, como resultado de este proceso de profundización autocrítica. A estas alturas ya podemos afirmar que el destino de la crítica institucional pasa por su socialización más allá de los límites del museo, ya que si se limitase al reducto del museo y la exposición podría fácilmente convertirse en un nuevo formalismo. Para evitarlo, por tanto, debe dejar de ser monopolio del museo y permear las escuelas, la universidad, las estructuras educativas, las instituciones de la salud... los espacios, en suma, de las organizaciones administrativas. Desde el museo podemos contribuir a ese proceso, y para ello intentamos romper las fronteras institucionales entre las diversas administraciones. En este sentido, por ejemplo, parece necesario insistir en que la brecha entre las artes contemporáneas y la sociedad —denunciada con frecuencia— se construye desde la propia articulación administrativa de las diferentes competencias del Estado entre cultura, educación primaria y secundaria, y educación superior e investigación. Tal reparto de competencias entre tres administraciones determina la forma en que lo artístico se inserta en la vida cotidiana de las personas, y reproduce una

separación que, *de facto*, priva a la ciudadanía de una potencialidad fundamental en su formación personal que les afectará el resto de su vida. Mientras estas estructuras estén separadas administrativamente, el arte difícilmente podrá salir del gueto del mercado y las industrias culturales para articularse socialmente de un modo diverso al actual. Uno de los objetivos que nos hemos fijado para nuestros programas educativos consiste, pues, en salvar esta brecha administrativa.

Podríamos poner otros ejemplos que nos conducen a la misma conclusión: necesitamos reinventar las instituciones. El gran interrogante de nuestro tiempo radica en cómo pasar de una cultura de la resistencia a una cultura de la gestión, en cómo traducir las radicales experiencias artísticas y sociales de los últimos cinco años en una forma de gestión eficaz, que no pierda el potencial transformador de dichas experiencias. El destino de la crítica institucional es, pues, ir más allá de sus propios límites y contribuir a la construcción de nuevas instituciones, nuevas prácticas, nuevas reglas.

Patrimonio común e institución pública: del derecho del autor al derecho del público.

Verano 2006

¿A quién pertenecen los museos y las colecciones de titularidad pública? Desde nuestro punto de vista, y como ya hemos apuntado en otras ocasiones, pertenecen a la ciudadanía, a los públicos. Si entendemos el museo como una de las instituciones para la educación popular en la modernidad, y si entendemos la educación como un derecho inalienable en el Estado moderno, debemos inmediatamente concluir que lo que el museo genera y alberga es patrimonio común. Esto, evidentemente, desde el punto de vista de entender y asumir, incluso críticamente, el museo como espacio público según el proyecto emancipatorio de la Ilustración. Este planteamiento privilegia una concepción del museo como espacio para la memoria, la educación estético-política y el debate público y se opone a una nueva concepción del museo, emergente desde la oleada neoliberal de finales de los setenta, como agente del mercado la industria cultural, que privilegia la producción y la economía del sector y que *de facto* se pone al servicio de la maquinaria del capital terciario renunciando con ello a cualquier papel propiamente educativo. En la actual organización administrativa del Estado, que significativamente segrega el campo cultural del educativo y universitario, es esta segunda tendencia la que determina de manera aún incontestada las grandes decisiones políticas en materia artística.

Pero entender el museo como espacio para la educación popular no soluciona la lógica organizativa, jurídica y laboral del museo en tanto que institución que forma parte del mundo del trabajo en la era neoliberal, en la que vivimos todos aunque sea más o menos a contrapelo. Evitar limitar la concepción de la actividad artística como provisión de mercancías para el mercado del arte, implica que la actividad artística debe encontrar otras formas de remuneración. Cuando el trabajo artístico adopta los modos de producción de la economía de servicios, las formas de remuneración deben igualmente adaptarse a ese modelo. Pero eso implica revisar una noción de autoría que se ampara en la exaltación romántica para legitimar lo que en realidad es una forma de explotación aristocrática del capital simbólico (la distinción) del campo artístico y de reproducción de los privilegios sociales que le son inherentes. Justamente, el mito aristocrático de la autoría artística es posiblemente hoy el principal lastre para la vida laboral de los artistas y una de las principales causas de las diversas formas de precariedad del sector, en la medida en que se basa en una identificación esquizoide entre capital simbólico y renta material que impide asimilarlo a otras formas de trabajo autónomo. Esto condena al profesional del sector a un limbo económico y jurídico del cual solo es posible salir por la vía de un reconocimiento social sobredimensionado y mitificado al cual, de hecho, muy

raramente podrá llegar. Frente a esta concepción aristocrática y rentista de la autoría proponemos asimilar la actividad artística a otras formas de trabajo remunerado en general.

El dilema que se plantea desde el punto de vista del museo y de la noción de patrimonio público es cómo compatibilizar el derecho al trabajo remunerado de los artistas con el dominio público sin pasar por la actual categoría del derecho de autor, que mitifica el trabajo artístico y lo devuelve a la noción reduccionista y aristocrática que queremos superar. Philippe Thomas propuso que los «*ready-made* pertenecen a todo el mundo» y por definición la colección de un museo debería cumplir esa idea. La tarea del museo hoy es cumplir la máxima de Thomas y hacer que las colecciones públicas pertenezcan a todo el mundo.

Eso implica abordar cuestiones complejas y en buena medida tabú: ¿deben los autores vivir de rentas a costa del dinero público? ¿No se trata más bien de que el trabajo artístico encuentre nuevas formas de circulación y de ser apropiado significativamente por los públicos? ¿No implica eso buscar alternativas a la centralidad del intercambio económico como modelo del intercambio social y cultural en general? ¿No debemos relativizar los derechos y privilegios del autor en favor de los derechos de los receptores de las obras y buscar nuevas formas justas de remuneración del trabajo artístico que no restrinjan sino que favorezcan los derechos de los públicos y que promuevan la circulación y la vida de las obras? ¿No se trata por tanto de favorecer el bien común y de reformular las formas de explotación de la actividad artística desde un punto de vista de lo público y no de la propiedad privada?

La proliferación tecnológica y el carácter crecientemente inmaterial, tecnificado y reproducible del trabajo artístico implica la necesidad de nuevas categorías. ¿No se trata de pasar del autor al productor? En su célebre ensayo de 1934, Walter Benjamin diagnostica este desplazamiento histórico señalando que el paso del autor al mundo de la producción pone fin a su autonomía y a sus viejos privilegios, más propios del antiguo régimen que de una modernidad industrial basada en la circulación masiva e igualitaria a través de la página impresa y otras formas de reproductibilidad técnica. En el contexto actual determinado por la fluidez de la circulación, distribución e intercambio de los discursos y las producciones, favorecido por las nuevas tecnologías, las categorías del derecho tradicional relativas al campo artístico aparecen obsoletas. No favorecen el acceso sino que lo limitan. Debemos pensar nuevas formas flexibles de regular el intercambio y el acceso al patrimonio cultural común. En este contexto, el museo en tanto que institución pública debe promover nuevos modelos de acceso y explotación que no restrinjan las producciones y los discursos a la obra única ni a la forma expositiva y cumplir la promesa moderna del arte como bien común.

Políticas de la visión.

Otoño 2006

La visión es la metáfora central del saber y de la soberanía del sujeto burgués en la cultura moderna. *Esse est percipi*. La modernidad occidental ha instituido un paradigma epistemológico basado en la hegemonía de la visión: visión y racionalidad aparecen como sinónimos. La implantación de los sistemas de identificación y control social basados en el uso de la fotografía y la eclosión de los espectáculos públicos que culminan en el nacimiento del cine, ambos en la segunda mitad del siglo XIX, son condiciones seminales de lo que entendemos por cultura visual moderna. Esas condiciones implican el surgimiento histórico de un sujeto autónomo y racional que pasea por el espacio público, mira y se deja ver, asiste a exposiciones y eventos sociales y se expresa a través de los canales de la opinión pública y de la crítica. Los espacios artísticos son construidos en la era moderna justamente como los espacios para el debate público. El museo y el salón son los espacios para el sujeto que mira y se expresa a través del lenguaje.

En este sentido, es elocuente que la exposición y el museo surjan históricamente en el período álgido de la revolución cultural e industrial de la modernidad. La exposición es un dispositivo de visibilidad pública que se basa en una noción de acceso universal y que presupone un sujeto liberal, entendido en los términos ideales expresados por Habermas en sus trabajos canónicos sobre la opinión pública moderna, escritos a mitad del siglo XX. Se trata de un sujeto universal más allá de las condiciones de género, clase o raza, que no corresponde a ninguna realidad concreta, aunque *de facto* le sea implícito el sujeto burgués, masculino, cultivado, de clase media y centroeuropeo. La eclosión de los discursos de las minorías y lo que ha venido a denominarse teoría poscolonial, en la segunda mitad del siglo XX, da cuenta de la emergencia histórica de una explosión de las subjetividades y de discursos y prácticas que experimentan y teorizan procesos de subjetivación que liquidan el modelo liberal habermasiano, el viejo sujeto universal moderno. Esta emergencia de nuevos sujetos ha dado lugar a otras formas de experimentar la intimidad, la vida pública y el propio cuerpo, y ha cuestionado la epistemología racional-visual moderna como aislada de sus condiciones biológicas y materiales. La razón deja de ser vista como una categoría universal abstracta y pasa a ser entendida como encarnada en cuerpos concretos que viven en circunstancias concretas (de género, clase, raza, cultura...). Igualmente, la visión abandona su dimensión ontológica para convertirse en una multiplicidad de puntos de vista, dejando de ser la metáfora central del saber y la experiencia. En las artes, lo performativo, lo verbal, lo procesual, lo discursivo cuestionan y desplazan la centralidad de lo visual.

Este proceso desmonta la noción de saber universal y el paradigma visual implícito a las formas de circulación pública de los discursos, y da lugar a nuevas formas de lucha por la visibilidad y la representación. Tales formas públicas de visibilidad, de las cuales la exposición es el medio por excelencia, aparecen ya para siempre como un espacio de conflicto y negociación. El final del siglo XX comporta la búsqueda de otras visualidades.

En los próximos meses, el debate sobre las políticas de la visualidad articula la programación del Museo. Las exposiciones de Gego, Pablo Palazuelo y el programa *Cinevisión. Algunas obras maestras del cine experimental, 1956-2000* revisan desde sus mismos principios una idea de la abstracción como el paradigma de la visualidad autónoma, descorporeizada, propia del discurso del arte moderno e incorpora elementos performativos teatrales. El seminario *Otra visualidad. El discurso de la exposición / La exposición del discurso* establece un marco para una discusión sobre el papel y significado del espacio expositivo y sobre la ideología y las consecuencias de los regímenes de visibilidad en las prácticas artísticas contemporáneas. Y, finalmente, la presentación de la Colección MACBA de esta temporada esboza aspectos de la oposición absorción-teatralidad, propia del discurso artístico canónico tardo-moderno, e investiga la condición de teatro como el lado reprimido por tal discurso, como su contramodelo. Así, se empieza a perfilar un marco para el debate sobre nociones de teatralidad que ocupará el programa del Museo el año próximo.

Quaderns portàtils
ISSN: 1886-5259

© de los textos Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2006
Diseñado por Cosmic <www.cosmic.es>



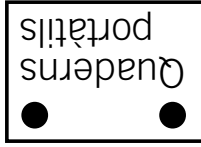
Pça. dels Àngels, 1
08001 Barcelona (Spain)
T. + 34 93 412 08 10
F. + 34 93 324 94 60
www.macba.es

En 2004 el MACBA replanteó uno de sus soportes periódicos de relación con su público: la *Ag* (Agenda informativa del MACBA). Esta publicación de periodicidad trimestral pasó de ser un mero soporte de comunicación del programa de la actividad del Museo a concebirse como un pequeño opúsculo que combina textos programáticos con los relativos a programas públicos. El objetivo es contribuir a la reflexión y a la articulación de los ejes temáticos en torno a los que trabaja el Museo.

En este ejemplar de *Quaderns portàtils* hemos recogido una selección de textos de dos años de publicación de *Ag*, que creemos que ayudan a dibujar una memoria de las líneas de trabajo más recientes.

Quaderns portàtils (Cuadernos portátiles) es una línea de publicaciones de distribución gratuita a través de Internet. Los textos provienen, en general, de conferencias y seminarios que han tenido lugar en el MACBA en los últimos cinco o seis años; pero también pueden encontrarse textos publicados anteriormente en catálogos de exposición u otros soportes. Este y otros números de la colección *Quaderns portàtils* están disponibles en la web del Museo.

●
●
Quaderns
portàtils

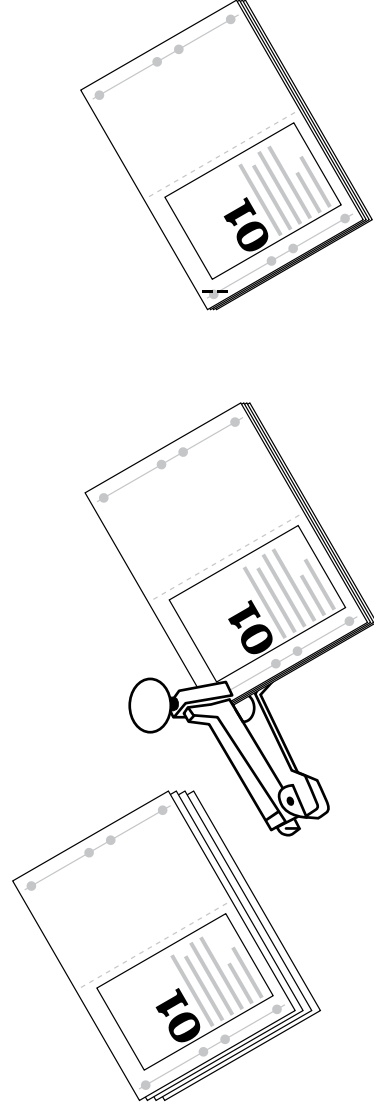


Tres maneres d'enquadrernar els teus Quaderns portàtils

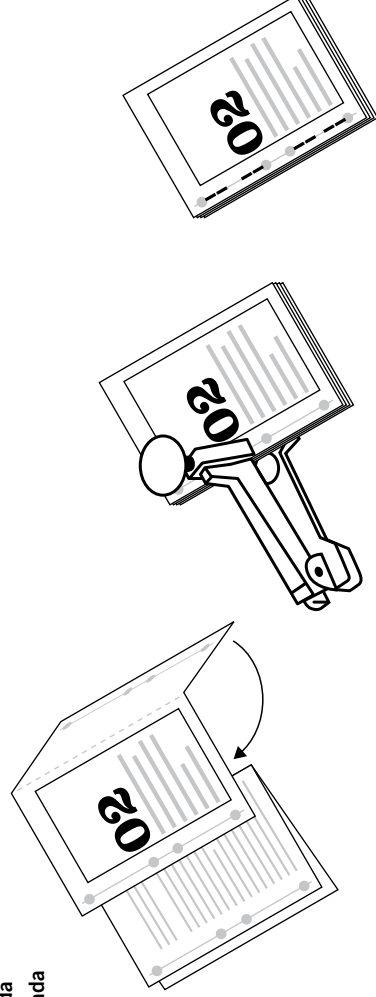
Tres maneras de encuadrernar tus Quaderns portàtils

Three ways of binding your Quaderns portàtils

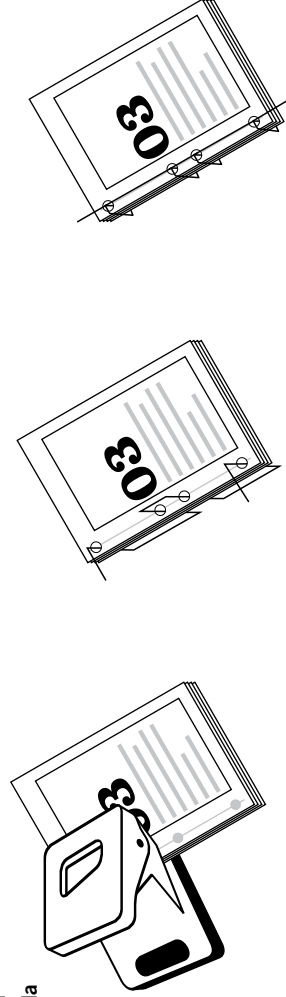
Dossier grapat
Dosier grapado
Stapled Dossier



Enquadrernació japonesa grapada
Encuadrernación japonesa grapada
Stapled Japanese Binding



Enquadrernació japonesa cosida
Encuadrernación japonesa cosida
Sewed Japanese Binding



Llenceu aquest manual d'instruccions una vegada utilitzat (no enquadrernar).
Desechar este manual de instrucciones una vez utilizado (no encuadrernar).
Throw away this instructions manual once used (do not bind).