

Cortocircuitos del museo y la autonomía

_Yaiza Hernández Velázquez¹,

1., Debo agradecer a Mariano de Santa Ana la lectura atenta y corrección estilística de este texto.

Tras unas décadas en las que todo apuntaba a que el ansia de quemar museos había caído en desuso, han conseguido volver a exaltar los ánimos, bien es verdad que en un panorama de exaltación general que les quita un poco de mérito. Aunque de momento no se haya llegado a las llamas, hemos vuelto a hacerles caso para algo que no es sacarnos *selfies* y tomar *capuccinos* en cafeterías sobrevaloradas. Me refiero a campañas como Liberate Tate, que pretende liberar al conglomerado de galerías británicas de su dependencia del dinero petrolífero; Gulf Labour Coalition/Global Ultra Luxury Faction (G.U.L.F.), que reprocha al grupo Guggenheim que se apoye en la explotación y el esclavismo para expandirse en Abu Dhabi; P.A.I.N., que exige a toda una ristra de museos estadounidenses que curen su adicción a la adinerada familia Sackler y sus opiáceos y, más allá de ello, a las llamadas generalizadas a “decolonizar” el museo, que reclaman a esta rancia institución que se emancipe por fin de su herencia colonial. De todas ellas, se desprenden al menos dos cosas: que seguimos teniendo

algunas expectativas en los museos y que éstas pasan por exigirles que dejen de obedecer los mandatos de sus patronos y se comporten de acuerdo con lo que predicán. Es decir, que sean verdaderamente autónomos.

Las historias del museo tienden a ofrecer genealogías improbables. En ocasiones, se recurre a la socorrida etimología para evocar al *Museion* de Ptolomeo, las más de las veces, son los gabinetes de curiosidades de los siglos XVI y XVII los que se ofrecen como precedente². Sin embargo, esta *longue durée* del museo, que tiene sentido si lo entendemos fundamentalmente como un repositorio de objetos—desde la perspectiva del coleccionismo y el mercado, la conservación y la taxonomía—resulta menos evidente si lo pensamos, en su

2. De hecho, las *Inscriptiones* de Samuel Quiccheberg, un manual práctico para coleccionar y mostrar objetos en el *Wunderkammern* que vio la luz en 1565 para una audiencia de coleccionistas nobles, ha sido recientemente publicada por el Getty Institute con el subtítulo “El primer tratado sobre museos”. Véase Samuel Quiccheberg: *Inscriptiones. The First Treatise on Museums*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2013.

sentido más contemporáneo, como “una institución al servicio de la sociedad”³. En ese caso será preciso ceñirnos a una historia más corta y radical. Ya en el siglo XVI encontramos colecciones abiertas al público, e incluso algunas de propiedad cívica⁴, y desde finales del XVIII el impulso de apertura al público de las colecciones privadas toma una fuerza renovada⁵. Pero es sólo con la inauguración del Louvre que encontramos el primer museo propiamente moderno, cuyo carácter público es constitutivo y no una mera concesión. Un museo que se dirigía a todo el mundo, sobre todo si uno resultaba ser hombre blanco, burgués, francés, con capacidades, género y sexualidad normativas⁶. Aunque

3. La expresión está tomada de la definición de museo del Consejo Internacional de Museos (ICOM según sus siglas francesas) y, a su vez, derivada de las resoluciones de la Mesa Redonda de Santiago de Chile en 1972.

4. El caso temprano más significativo sería quizás el legado de los hermanos Grimani a la República de Venecia en el año 1523. Además, muchas colecciones de *Wunderkammer*, como la que la ciudad de Basilea adquirió de Amerbach en 1662, o la colección Ashmolean, legada a la Universidad de Oxford e inaugurada como museo en 1683, a menudo acababan en manos del estado a la muerte de sus propietarios. Véase Ivo Maroevic: *Introduction to Museology. The European Approach*, Verlag Dr. Christian Müller-Straten, Munich, 1998.

5. De este modo, por ejemplo, desde 1759 había sido posible comprar entradas –caras y escasas– para el Museo Británico, fundado sobre el legado de la colección de Sir Hans Sloane, y desde 1792, las colecciones reales de Viena se abrieron tres veces por semana a cualquier persona “con zapatos limpios”. Véase Theodore Ziolkowski: *German Romanticism and its Institutions*, Princeton University Press, Princeton, 1992, p. 313

6. Esta genealogía se propone, por ejemplo, en Jennifer Barrett: *Museums and the Public Sphere*,

suene bombástico, el museo sólo se hace posible en su sentido moderno cuando deja de ser un proyecto privado y se erige en organizador de los asuntos públicos. Es en el museo donde la sensibilidad estética se entrena al mismo tiempo que se pone a prueba y es en la sensibilidad estética donde los discursos ilustrados sitúan la autonomía.

Hay que recordar que con anterioridad a Kant –cuya *Crítica de la Facultad de Juicio* se publica sólo tres años antes de la inauguración del Louvre– el concepto de autonomía se había restringido al pensamiento político para referirse a la capacidad del Estado de generar para sí mismo [*auto*] su propia ley [*nomos*]⁷. Con la tercera *Crítica* Kant no pretende disertar sobre la belleza o el arte, sino proponer una nueva idea de moralidad basada en la autonomía, justificando así un desplazamiento de ésta desde el Estado al individuo⁸. Esta centralidad conceptual de la autonomía permite abandonar la idea de moralidad como mera obediencia –a la iglesia, a la corona...– a favor de otra basada en la capacidad de autogobierno. Para ello es necesario presuponer en todos los individuos una capacidad equivalente de llegar a entender lo que la ley moral demanda

Wiley-Blackwell, Londres, 2012; Carol Duncan: *Civilizing Rituals*, Routledge, Londres, 1995; y Eileen Hooper-Greenhill: *Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge, Londres, 1992.

7. Jerome B. Schneewind: *The Invention of Autonomy. A History of Modern Moral Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, especialmente el capítulo 21.

8. Véase Dieter Heinrich: *Aesthetic Judgment and the Moral Image of the World*, Stanford University Press, Stanford, 1992.

de ellos sin orientación ni imposiciones externas⁹. Si en su *Respuesta a la pregunta ¿Qué es la ilustración?* Kant exhorta a sus coetáneos a salir de su voluntaria inmadurez y atreverse a saber por sí mismos [*Sapere aude!*], a autolegislar sus vidas, la tercera *Crítica* viene a proporcionar retrospectivamente los cimientos necesarios para justificar esta exhortación, la garantía epistémica de que “todo el mundo” es capaz de autonomizarse¹⁰.

Contra todo pronóstico, esta garantía se va a encontrar en el juicio estético. Según Kant, es en la capacidad de apreciar la belleza de una rosa donde se revela la necesaria sintonía entre nuestras capacidades cognitivas y entre éstas y el mundo¹¹. Que las rosas no se cultivan ni son apreciadas igual de bien en todas las latitudes no es algo que preocupara sobremanera a Kant, quien no sólo era dado a salpicar sus textos de exabruptos racistas, sino que jugó un papel crucial en la consolidación de la idea de raza como categoría taxonómica jerarquizada¹². Desde el principio, el uni-

versalismo de la autonomía ilustrada está condicionado a restringir su expansión¹³. La invención de la raza proporciona la categoría más amplia por la que organizar sus exclusiones, pero de ningún modo es la única: las mujeres, los sirvientes, los menores de edad y, en general, “todos aquellos que se vieran obligados a depender vitalmente del oficio de otros” quedan también excluidos¹⁴. Hay que recordar a este respecto que los emergentes discursos que orientan la ruptura burguesa con el Antiguo Régimen, alineando al Estado con la “nación”, como el representante de los “intereses comunes” o la “voluntad general”, se sustentará también en este universalismo de pacotilla.

La importancia estatal del Louvre está grabada ya en la fecha elegida para inaugurarle, el 10 de agosto de 1793, el primer aniversario del asalto a las Tullerías¹⁵.

Londres 1997, pp. 38-49, y Robert Bernasconi: “Who Invented the Concept of Race? Kant’s Role in the Enlightenment Construction of Race”, en *Race* (ed. Robert Bernasconi), Blackwell, Oxford, 2001, pp. 111-136.

13. James Schmidt: “Introduction”, en su *What is Enlightenment? Eighteenth-century answers and twentieth-century questions*, University of California Press, Berkeley, 1996.

14. El propio Kant se encarga de aclarar que aquellos que dependen para su subsistencia y protección no de su propia industria, sino de los planes de otros –los aprendices de comerciante o artesano, los funcionarios al servicio del Estado, las menores y mujeres–, no son más que ciudadanos pasivos, véase, Immanuel Kant: “Metaphysics of Morals”, en su *Political Writings*, Oxford University Press, Oxford, 1991, p. 139.

15. Fue entonces cuando Louis XVI fue encarcelado y la monarquía suspendida. De hecho, el decreto recomendando la apertura de un Museo Nacional para celebrar el primer aniversario de la revolución se firmó sólo diez días después dando

9. Aquí y en lo que sigue utilizaré un lenguaje no-inclusivo cuando describo posturas para las que el referente era enfáticamente masculino.

10. Esta lectura de la tercera *Crítica* como el cimiento retrospectivo de todo el proyecto kantiano se debe en gran medida a la pionera lectura que ofrece de ella Gilles Deleuze en *Kant’s Critical Philosophy. The doctrine of the faculties*, Athlone, Londres, 1984.

11. Aunque la sintonía entre las facultades y el mundo es meramente analógica. Según el principio kantiano de la finalidad de la naturaleza, la naturaleza se presenta ante nuestras facultades como si estuviera en sintonía con ellas.

12. Véase, por ejemplo, Immanuel Kant: “This fellow was quite black...”, en *Race and the Enlightenment. A Reader* (ed. Emmanuel C. Eze), Blackwell,

Como Bataille nos recuerda, el origen del museo moderno está íntimamente ligado a la invención de la guillotina¹⁶. Lo que había sido el palacio real se convertiría en un enorme almacén de obras de arte expropiadas a la monarquía, la nobleza, la iglesia y otros *émigrés*, una enorme y rápida acumulación de artefactos que demandaría aceptar la extraña idea de “patrimonio nacional”, algo poseído por una comunidad que, sin embargo, no ejerce control alguno sobre su gestión¹⁷. Desde 1790, la Comisión de Monumentos había prohibido destruir las obras expropiadas aún cuando su temática entrara en conflicto directo con los objetivos revolucionarios¹⁸. En lugar de ello, debían ser llevadas “al museo más cercano” llamando “museo” a las antiguas iglesias refuncionalizadas¹⁹. La incorporación a una colección museística debía servir así como un ritual transfigurador que *liberaría* a las obras de cualquier sumisión temática o histó-

rica y, presumiblemente, neutralizaría su fuerza política, haciéndolas susceptibles de proporcionar una experiencia estética pura y desinteresada.

Cantidades ingentes de nuevos artefactos llegarían pronto a París procedentes de las campañas napoleónicas, cuyas tropas irán acompañadas de *connoisseurs* que orientarían la selección de objetos que debían ser enviados al Louvre: una nación ilustrada no podía ir saqueando al tun-tun, era importante saquear con buen gusto²⁰. Dándole la bienvenida al museo a ciento cincuenta obras de arte llegadas desde Bélgica en 1794, el pintor Luc Barbier proclama:

Los frutos del genio son patrimonio de la libertad... durante demasiado tiempo estas obras maestras se han visto manchadas por la contemplación de servidumbre. Es aquí, en el corazón de un pueblo libre donde el legado de estos grandes hombres debe encontrar reposo... Las obras inmortales de Rubens, Van Dyck y los fundadores de la escuela flamenca ya no están en territorio foráneo... hoy han sido entregados al hogar de las artes y el genio, la tierra de la libertad y la igualdad, la República francesa²¹.

Mientras que esta extracción violenta motivaría a Quatremère de Quincy a denunciar al Louvre por “matar al arte para escribir su historia”, es perfectamente posible sugerir que es este mismo gesto violento, que exime a las obras de sus

una idea de su importancia, véase Andrew McClellan: *Inventing the Louvre Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in 18th century Paris*, University of California Press, Berkeley, 1999, p. 91.

16. Georges Bataille: *Documentos* (recopilación de Bernard Noël), Monte Ávila Editores, Caracas, 1969, p. 149.

17. Édouard Pommier: “Idéologie et musée à l'époque révolutionnaire”, en *Les Images de la Révolution française* (ed. Michel Vovelle), Publications de la Sorbonne, París, 1988, pp. 57-78.

18. El Abbé Grégorise declaró haber inventado la palabra “vandalismo” para denunciar y detener sus efectos. Véase Dominique Poulot: “Revolutionary ‘vandalism’ and the birth of the Museum: The Effects of a Representation of Modern Cultural Terror”, en *Art in Museums* (ed. Susan Pearce), Athlone, Londres, 1995, pp. 192-214.

19. Andrew McClellan, *op. cit.*, p. 92.

20. Este “buen gusto” expuesto en el Louvre serviría de baluarte frente a las acusaciones de barbarismo que el gobierno revolucionario recibiría del resto de Europa.

21. Andrew McClellan, *op. cit.*, p. 116.

anteriores funciones como objetos de culto u ornamento, el que posibilita la propia idea de arte autónomo, es decir, la idea de arte en el sentido moderno²².

De este modo, la autonomía pasa de forma vertiginosa de ser un atributo del Estado, a serlo de los individuos, y más allá de ellos, de las propias obras de arte. Será Schiller quien ofrezca el correlato filosófico a este desplazamiento, afianzando la centralidad del arte para el relato ilustrado sobre la autonomía del sujeto. Si en el juicio estético kantiano la belleza de la rosa provoca el libre juego de las facultades sin que la rosa en sí posea ningún atributo objetivo, es ahora la belleza artística, que parece obedecer a una normatividad que sin embargo no impone, la que proporciona al sujeto una *semblanza* [*Schein*] de libertad, cuya importancia no es sólo estética, sino también pedagógica y prefigurativa. Las *Cartas sobre la educación estética del hombre* pueden entenderse como un intento de defender los objetivos ilustrados a pesar del Terror. Así, por ejemplo, la novena carta se pregunta:

¿Debe la cultura teórica hacer surgir la práctica y debe ser ésta, a su vez, la condición de aquélla? Toda mejora en la esfera de lo político debe partir del ennoblecimiento del carácter, pero ¿cómo puede éste ennoblecerse bajo los influjos de una constitución política bárbara? Habría que buscar pues, para tal fin, un instrumento que el Estado no

proporciona, y alumbrar para ello manantiales que se conserven límpidos y puros por grande que fuere la corrupción política. Heme ahora llegado al punto hacia donde tendían todas mis consideraciones anteriores. Aquel instrumento es el arte bello y estos manantiales brotan en sus modelos inmortales²³.

Schiller concibe sólo dos formas de salir de este círculo vicioso, o bien el Estado debe actuar al margen –o en contra– de sus ciudadanos para establecer un gobierno racional –la opción jacobina–, o los ciudadanos deben operar de forma independiente al Estado. Es el intento de preservar la libertad en la particularidad tanto como en la universalidad que hace a Schiller optar por esta segunda vía, rechazando la idea de que un gobierno virtuoso –la cultura práctica– pueda establecerse antes que un pueblo virtuoso –la cultura teórica. Además, la educación para la virtud no debe quedar en manos de un Estado cuya corrupción lo hace incapaz de esta tarea, por lo que el arte deja de ser una mera *ocasión* de experimentar autonomía para convertirse en el *método didáctico* de su realización. La experiencia del arte ofrece una paradójica *educación para la autonomía*, que ha de servir de motor para llegar a un “estado estético” que ya no estará regido ni por la fuerza, ni por la mera sumisión a la ley, sino por la coincidencia perfecta entre los deberes y los deseos. El acceso

22. Antoine Quatremère de Quincy: *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* [1815], Fayard, París, 1989, p. 45. Véase Jean Louis Déot: *Le musée, l'origine de l'esthétique*, L'Harmattan, París, 2004, y Didier Maleuvre: *Museum Memories*, Stanford University Press, Stanford, 1999.

23. Friedrich Schiller: *On the Aesthetic Education of Man*, Dover Editions, Nueva York, 2004, p. 50; Frederick C. Beiser: *Schiller as Philosopher*, Clarendon Press, Oxford, 2005, p. 126.

al museo, convertido en escuela, ofrece la vía más directa a ésta²⁴.

Las *Cartas sobre la educación estética del hombre* se han leído a menudo como un simple rechazo a la política, afirmando para el arte un tipo de autonomía ilusoria que se resiste a lidiar con lo que Engels llamaría “la miseria prosaica” de las condiciones materiales²⁵. Es una crítica con una extensa vida ulterior pero que encontramos ya en Hegel y su rechazo a la “confusión” schilleriana entre estética y política, según la cual, la libertad reclamada por el arte puede convertirse siempre en la mera negación de lo existente, generando un proceso al infinito, una infinitud mala. Así pues, Hegel abandona la idea schilleriana del arte como mera *semblanza* para convertirla en la expresión sensual y encarnada de una libertad del Espíritu que se despliega históricamente, y cuya evolución y sentido pueden trazarse en el desarrollo de las formas artísticas. Es decir, la autonomía deja de ser un proyecto especulativo para convertirse en un destino final. El museo hegeliano se convierte en el escenario privilegiado para la autocontemplación retrospectiva y satisfecha de un sujeto europeo, ya autónomo, moderno, y situado en el fin de la historia. De hecho, mientras Hegel contaba estas cosas en sus *Lecciones de estética*, Friedrich Waagen y Karl Friedrich Schinkel, director y arquitecto respecti-

vamente del Altes de Berlín, el primer museo construido expresamente para ese fin, trabajan juntos en la edificación de este escenario. Guiados por el lema “primero deleitar y después instruir”, tratan de generar las condiciones perfectas para que el espectador —no importa su clase o nivel de educación— experimente un momento de “satisfacción estética pura” al contemplar la perfecta armonía de forma y contenido, una “completa totalidad estética” que no deja ningún espacio por el que se pueda colar el futuro²⁶. Así, la escuela se mezcla inseparablemente con el templo y el templo con el mausoleo.

Quisiera sugerir, entonces, que alrededor de 1800 se establece toda una serie de presupuestos sobre la relación del arte con la autonomía y de esta con el museo que siguen hoy informando, en mayor o menor medida, los debates contemporáneos. A saber: que el arte permite, en un mundo fundamentalmente heterónomo —digámosle capitalista— experimentar momentos excepcionales de libertad; que es en esta capacidad de trascender lo existente donde se revela nuestra capacidad crítica; que el museo sirve para proteger tanto al arte como a su experiencia de la heteronomía imperante, si bien también neutraliza su efectividad y agencia política; que la experiencia de autonomía que proporciona el arte posee un efecto pedagógico que afina nuestras facultades críticas y, que estas facultades críticas, a largo plazo, nos harán construir una sociedad mejor,

24. Stewart Martin: “An aesthetic education against aesthetic education”, *Radical Philosophy* 141 (enero-febrero 2007), pp. 39-42.

25. Friedrich Engels: “Deutscher Sozialismus in Versen und Prosa”, citado en Douglas Moggach: “Schiller’s Aesthetic Republicanism”, en su *History of Political Thought*, vol. 28, n° 3, 2007, p. 520

26. Véase Steven Moyano: “Quality vs. History: Schinkel’s Altes Museum and Prussian Arts Policy”, en *The Arts Bulletin*, vol. 72, no. 4, diciembre, 1990, pp. 585-608.

donde la autonomía individual no entre en conflicto con la colectiva y, finalmente, que para ello preservar las obras artísticas del pasado es una responsabilidad ineludible, pues la contemplación de su evolución nos permite vislumbrar el *sentido* de nuestra historia.

...

Despacharse un *fast-forward* de doscientos años con tres puntitos elípticos es bastante poco ortodoxo, pero vamos a hacerlo de todas formas. Si nos situamos a mediados del siglo XX, en ese momento en que Nueva York acababa de robar la idea de arte moderno y andaba encantado con ella, no es difícil reconocer los ecos de 1800 bajo un discurso ligeramente modificado²⁷. Es entonces cuando el crítico Clement Greenberg inaugura una interpretación particularmente pedestre de la autonomía artística que tendrá, sin embargo, una enorme influencia. A saber, el artista de vanguardia, poseído de “una conciencia histórica superior” se definirá por oposición a la sociedad burguesa, escapando de ésta y de los mercados capitalistas²⁸. Su preocupación se centrará exclusivamente en las posibilidades de su soporte artístico [*medium specificity*] y será su desatención a otros condicionantes la que sirva de garante de su autonomía²⁹.

27. Serge Guilbaut: *How New York Stole the Idea of Modern Art*, University of Chicago Press, Chicago, 1985.

28. Clement Greenberg: “Avant Garde and Kitsch”, en su *The Collected Essays and Criticism, vol. 1. Perceptions and Judgements 1939–1944* (ed. John O’Brian), University of Chicago Press, Chicago, 1986, pp. 7–8.

29. Clement Greenberg: “Towards a New Laocoon”, en su *The Collected Essays and Criticism*,

Es decir, el pintor sería autónomo cuando pintara atendiendo sólo a las “normas de la pintura”, unas normas establecidas por una tradición pictórica cuya evolución histórica podía ser trazada linealmente. Esta capacidad inexplicable de operar al margen de las restricciones sociales se convierte en una nueva versión de la autonomía que pasa ahora de ser un atributo de las obras, a serlo fundamentalmente de los artistas. Sobre todo, claro está, de los artistas norteamericanos.

En el museo, el constructo del cubo blanco que Alfred H. Barr refinaría en el MoMA de Nueva York servirá como el repositorio ideal de esta autonomía inefable³⁰. Este espacio expositivo impoluto sustrae de la obra cualquier pista que interfiera con el hecho de que es “arte”, preservándola cuidadosamente no sólo de los amagos del tiempo, sino de cualquier resto de su contexto de producción y de los devenires del mundo exterior³¹. La estrategia no es tan diferente de la que habían propuesto ya Waagen y Schinkel en su museo-temple, pero ha cambiado sustancialmente la decoración de interior-

vol. 1, (ed. John O’Brian), University of Chicago Press, Chicago, 1986, pp. 22–37 y “Modernist Painting”, en su *The Collected Essays and Criticism, vol. 4*, (ed. John O’Brian), University of Chicago Press, Chicago, 1993, pp. 85–93.

30. Es importante recordar, sin embargo, que sin los viajes de Barr para conocer las nuevas técnicas expositivas de los constructivistas rusos y la Bauhaus, el cubo blanco no habría llegado al MoMA. Véase, Sybil G. Kantor: *Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual History of the Museum of Modern Art*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.

31. Brian O’Doherty: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Los Angeles, 2000.

res. Hal Foster ha descrito este momento como un “arreglo institucional” en el que la defensa de la especificidad del soporte artístico sirvió para generar un consenso en la historia del arte, la práctica artística y la museológica respecto a cuál era el objeto y la dirección de su actividad. El museo, *primus inter pares* en este arreglo, serviría para proporcionar la necesaria “semblanza de autonomía” para las otras dos partes³². El lenguaje es schilleriano, por supuesto, aunque Foster no encuentra en esta ilusión de autonomía una función pedagógica, sino mera ideología.

El viento fresco del 68 se llevaría para siempre este momento del *high modernism* norteamericano aglutinado en torno a los mitos de Pollock, Greenberg y Barr, pero el concepto de autonomía instaurado entonces no encontraría un relevo efectivo. Desde la segunda mitad del siglo XX, la autonomía –casi siempre reducida a su caricatura greenbergiana– se convertirá en la bestia parda de gran parte de las corrientes críticas en la producción artística, la historia del arte y la museística. La idea del arte como un sistema autónomo que evolucionaba y debía ser juzgado sólo atendiendo a criterios internos y que por tanto debía ser protegido de interferencias externas se revela absurda cuando la atención crítica comienza a centrarse en las diferentes maneras en las que las relaciones de conocimiento-poder –que diría Foucault– inciden directamente en ella. Además, las prácticas artísticas postconceptuales se alejarán de cualquier fidelidad a un único soporte, partiendo ya

necesariamente de la base, de la condición histórica si se quiere, de que el arte puede ser cualquier cosa y cualquier cosa puede ser arte³³. Así pues, la normatividad marcada por el soporte sobre la que se apoyaba la autonomía greenbergiana necesariamente se desmorona³⁴. Ya sea porque se revela como constructo ideológico, ya porque se la considera históricamente agotada, la obsolescencia de la autonomía artística se irá consolidando en la segunda mitad del siglo XX como un nuevo sentido común.

El viento del 68 no dejará impune al museo. Ese museo cuyo modelo había sido heredado del siglo XIX europeo será desafiado una y otra vez, no sólo por los artistas y el público, sino también por los propios profesionales que debían asegurar su continuidad. En particular por aquellos que, situados al margen de los centros culturales del Norte Global se resistían a replicar en sus contextos un modelo institucional que les servía de bien poco. En 1972, durante la Mesa Redonda del Consejo Internacional de Museos (ICOM) en Santiago de Chile, se declara que el museo debía desplazar sus prioridades desde los objetos a las comunidades. Los modelos de repositorio, templo o escuela colonial, alejado de los asuntos terrenales específicos al contexto, se abandonan en pos de “una institución al servicio de

33. La elucidación de un “arte en general” por parte de Thierry de Duve en *Kant after Duchamp*, The MIT Press, Cambridge MA, 1996, está fundamentalmente orientada a avisar de esta inevitabilidad desde una perspectiva que permanece fatalmente fiel a los términos establecidos por Greenberg.

32. Hal Foster: “Antinomies in Art History” en su *Design and Crime*, Verso, Londres, 2002, p. 84.

34. Peter Osborne: *Anywhere or not at All*, Verso, Londres, 2013.

la sociedad”, cuyo vector debía apuntar no a la preservación del pasado, sino a la transformación del futuro³⁵. Los museos habían de estimular a sus comunidades a transformar no sólo la institución en sí, sino las condiciones de su existencia³⁶. La museóloga brasileña Odalice Priosti bautizaría años más tarde a esta corriente como *museología de la liberación*, subrayando su deuda con las enseñanzas de Paulo Freire y los movimientos de liberación latinoamericanos y reafirmando, a otro nivel, la centralidad de la autonomía para el museo³⁷.

Al mismo tiempo, en Europa y Estados Unidos las prácticas artísticas y curatoriales comienzan a converger en sus modos de hacer —a menudo competitivamente— para enfrentarse desde otra dirección al viejo museo. Las sucesivas olas de la llamada “crítica institucional” por un lado, y los nuevos comisariados por el otro, lanzan un ataque coordinado contra el cubo blanco. La supuesta neutralidad y universalidad del espacio expositivo da paso a exposiciones firmadas, subjetivas, exposiciones que testean (hipó)tesis, que rechazan la atemporalidad eterna en favor del proceso, de lo efímero, de lo provisional. En su esfuerzo por alejarse del cubo

blanco —último avatar del museo-mausoleo—, los museos se rodearán de metáforas que sugieren producción y no defunción, hasta el punto de que hoy, varias décadas más tarde, pareciera que ninguna ciudad desindustrializada de tres al cuarto pueda quedar sin su propia “fábrica del arte”, “laboratorio artístico” o “espacio de proyectos”. Da igual que estas metáforas parezcan sugerir para alguien el papel de operativo o de conejillo de Indias, todo es preferible a su fúnebre alternativa³⁸. La incorporación en la colección, lejos ya de ser el camino a la autonomía, se habría convertido en un último rito.

Ahora bien, podríamos alegar que mientras que aquella primera “nueva museología” latinoamericana pretendió transformar el museo para convertirlo en un instrumento de liberación de sus comunidades, los nuevos comisariados pretendieron sobre todo liberarse ellos mismos de cualquier restricción institucional, estableciendo, como dirían los sociólogos Nathalie Heinich y Michael Pollack, una “zona autónoma” dentro del museo que las más de las veces se encontraría en la exposición³⁹. Así, el comisa-

35. Mario Teruggi: “La Mesa Redonda de Santiago (Chile)”, en *Museums International*, vol. XXV, no. 3, 1973, pp. 129-134.

36. Sobre la Mesa Redonda de 1972, véase: *Mesa Redonda sobre la Importancia y el Desarrollo de los Museos en el Mundo Contemporáneo* (ed. José do Nascimento Junior), vols. 1 y 2, Brasília, Ibram, 2012.

37. Odalice Priosti: “Memória, Comunidade e Hibridação: Museologia da Liberdade e estratégias de resistência” tesis doctoral inédita, Universidad Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

38. Hans-Ulrich Obrist: “Krafwerk, Time storage, Laboratory”, en *Curating in the 21st Century* (ed. Gavin Wade.), New Art Gallery Walsall, 2000, pp. 45-56. George Yúdice ha apuntado a la relación entre estas metáforas de producción y el trabajo real que sirven para ocultar, véase su “The laboratory and the maquiladora”, en *The Expediency of Culture. Uses of culture in the global era*, Duke University Press, Durham, 2003, pp. 303-307.

39. Nathalie Heinich y Michael Pollack: “From Museum Curator to Exhibition Auteur. Inventing a singular position” en *Thinking About Exhibitions* (eds. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, y Sandy Nairne), Routledge, Londres, 1996, pp.

riado entendido como praxis individual y (cuasi)artística pretende “escapar del museo”, del mismo modo que el artista greenbergiano había pretendido escapar de la sociedad burguesa⁴⁰. El comisariado autónomo –o independiente, *freelance*, ligado sólo esporádicamente a una institución– puede seguir replicando así las *fantasías de escape* con las que la autonomía había estado enredada por lo menos desde Schiller. Como en las *Bildungsroman* decimonónicas, la autonomía artística parecería siempre implicar un héroe individual –ya sea la obra, el espectador, el artista o más recientemente, el comisario– que debe *salir de casa* abandonando el hogar y los lazos cotidianos. Es decir, un héroe que parezca no depender de nada ni de nadie para poder así protagonizar una narrativa propia. Pero, entendida así, la autonomía artística se construye ya sobre la base de otra fantasía, la de la individualidad⁴¹.

Quizás no deba sorprender entonces que los intentos de transformación institucional iniciados por la primera ola de la llamada “nueva museología” desde finales de los sesenta, perdieran en su transición a la *mainstream* de corte angloamericano el impulso enfáticamente político de sus primeros años⁴². Si el proyecto de la

Mesa Redonda de Santiago era construir un nuevo modelo de museo que debía estimular a comunidades particulares a actuar para la mejora de sus problemas presentes, actuando directamente sobre el plano institucional, los nuevos comisariados, aún cuando describen su horizonte político en idénticos términos tienden a restringir su marco de acción al plano discursivo⁴³. Por otro lado, a partir de los años noventa, enterrando la historia de la nueva museología que la precede, la *new museology* emerge en el contexto angloparlante para después expandirse globalmente, pero ya no se trata de estimular las conciencias de las comunidades, ni de impulsarlas a la acción, ni, dicho sea de paso, de hacerlas más autónomas, sino de “incluirlas” más firmemente en las estructuras de poder existentes⁴⁴. Nadie habla ya del arte en los elevados tonos de 1800, pero no hay que escarbar mucho para encontrar sus ecos, las misiones y objetivos de innumerables museos que repiten *ad nauseam* que el arte es valioso porque es bueno para nosotros y que es bueno para nosotros porque es valioso. Así pues, escuchamos que el museo de arte “aspira a integrar públicos cada vez más

231-250.

40. He escrito sobre este momento con más detalle en “Imagining Curatorial Practice after 1972”, en *Curating after the Global. Roadmaps for the Present* (eds. Paul O'Neill, Lucy Steeds and Mick Wilson), The MIT Press, Cambridge MA, 2019.

41. Véase Almudena Hernando: *La fantasía de la individualidad*, Katz, Buenos Aires, 2012.

42. La publicación de *The New Museology* de Peter Vergo en 1989, que ignora por completo las ricas contribuciones a esta nueva museología surgi-

das del contexto hispano, luso y franco parlante hasta el momento, constituye quizás el momento más claro de esta transición.

43. Véase Susan Kelly, Janna Graham y Valeria Graziano: “Art and education: rewriting the hidden curriculum” en *Performance Research*, 21, 2016.

44. Sobre la problemática de la “inclusividad” como reemplazo paradigmático de la “pobreza” véase Ruth Levitas: *The Inclusive Society? Social Exclusion and New Labour*, Palgrave, Londres, 2005.

amplios”⁴⁵. Leemos que el museo debe servir para “defender el arte y su valor para la sociedad”, al tiempo que ayuda a “desarrollar al pueblo y su cultura”, dándole la bienvenida “a audiencias amplias y diversas”⁴⁶. El valor del arte se presenta de manera descriptiva, como un hecho autoevidente y no una voluntad histórica, lo que permite resituar el acceso al museo de cada vez más y más diversas personas como un fin en sí mismo.

Lo que quisiera sugerir, es que al rechazar de plano la relación entre el arte y la autonomía, este supuesto valor del arte se vuelve un mero espejismo, que refleja cada vez más el valor de mercado. No es casualidad que incluso cuando toca defender la importancia de aquellas prácticas que existen de manera tangencial a éste se recurra cada vez con más frecuencia a una lógica contable que enfatiza el valor añadido que éstas aportan a la economía en general⁴⁷. No se trata, sin embargo, de *defender* la autonomía del arte en ninguno de los modelos abocetados anteriormente. Haremos bien en rechazar tanto las posturas nostálgicas –todos los lamentos por la “muerte” de una pintura que sigue batiendo todos los récords de venta caerían aquí–, como aquellas que se felicitan por haber desenmascarado el carácter ideológico de esta autonomía

sin revisar radicalmente al arte mismo. En realidad, no está nada claro que el arte pueda sobrevivir si su precaria relación con la autonomía desaparece. Para quitárnosla de encima, nuestra idea del arte –que en lo fundamental sigue anclada en 1800– deberá transformar radicalmente no sólo su fundamento crítico, sino todo su aparataje institucional. Que, efectivamente, el arte autónomo es un invento europeo, ligado a discursos de emancipación burguesa y a un régimen de modernidad/colonialidad, es difícilmente discutible⁴⁸. Pero el arte posee una ontología histórica en el sentido elucidado por Ian Hacking, es decir, su sentido histórico-crítico determina en cada momento lo que puede pasar por arte, sin que exista un *datum* preexistente y estable que pueda determinar su significado en otro sentido que éste⁴⁹. Es la responsabilidad crítica del presente elucidar qué posibilidades históricas existen para mantener alineado al arte con un proceso emancipatorio. De otra manera, tocará aceptar que el arte ha regresado a su antiguo rol como decoración de mansiones y templos de uno u otro culto.

Es importante recordar que la autonomía puede pensarse más allá del solipsista modelo greenbergiano pues resulta demasiado fácil reducir la autonomía a este modelo para después despachársela sin más. De hecho, es bastante habitual encontrar este rechazo a la idea de autonomía en un

45. Extraído de la “Misión” del MACBA, <https://www.macba.cat/es/mision> [consultada el 13 de marzo 2019]

46. Extraído de “Our Mission”, Tate Galleries, <https://www.tate.org.uk/about-us/our-priorities> [consultada el 13 de marzo 2019]

47. Una certera crítica a esta práctica aparece en Rebecca Gordon-Nesbitt: *Value, Measure, Sustainability*, Common Practice, Londres, 2012.

48. Véase Larry Shiner: *The Invention of Art*, University of Chicago Press, Chicago, 2001 y Anibal Quijano: “Colonialidad y Modernidad/Racionalidad”, *Perú Indígena*, vol. 13, no. 29, pp. 11-20.

49. Ian Hacking: *Historical Ontology*, Harvard University Press, Cambridge MA, 2004.

argumento que depende estructuralmente de ella. Algunas veces, se hace de forma explícita, como en el citado texto de Foster. Sin atreverse a asumir por completo una “autonomía” que sigue siendo para él una “mala palabra”, apuesta por recuperarla, parafraseando a Gayatri Spivak, como una “autonomía estratégica”⁵⁰. También es el caso cuando Gregory Sholette aboga por una “autonomía crítica” en cuanto que “modelo auto-validado de producción y distribución cultural”⁵¹. Pero, casi siempre, la contradicción queda implícita, rechazando la autonomía al tiempo que se asigna al arte una posición social y una potencia política excepcional que no se explica de otra manera. Y hay algo paradójico en que sean justo aquellos discursos que demandan de la práctica artística un mayor potencial emancipador los que más directamente rechazan la idea de autonomía. Este es el caso, por ejemplo, con muchos de los debates que

han rodeado el llamado arte socialmente comprometido [*socially engaged art*], que a menudo sitúan el deseo de preservar un uso pragmático para el arte en directa contraposición a su autonomía.

Así, por ejemplo, Stephen Wright alega que “...para ganar valor de uso, el arte debe renunciar a la esfera autónoma, a su finalidad sin fin [*purposeless purpose*] y a su espectador desinteresado”⁵², mientras que todo el proyecto crítico de Grant Kester se construye en oposición a una autonomía estética entendida como “una expresión política que permanece gloriosamente al margen y aislada de la influencia contaminante de las estructuras de poder existentes”⁵³. Sin embargo, Wright, que distingue –demasiado– limpiamente entre un “mundo del arte autónomo” –paradójicamente, el subordinado al mercado y las instituciones establecidas– y el arte útil que defiende, propone la producción de “prototipos asistidos por el arte” dependientes de la asistencia financiera y logística del llamado “mundo del arte autónomo”. Ahora bien, si estas prácticas de prototipado quieren devenir realmente útiles deberán “liberarse” de esta dependencia, un gesto que, por supuesto, solo reintroduce la necesidad de autonomía a otro nivel⁵⁴. Kester, a su vez, defendiendo su modelo de arte “dialógico” – uno en

50. Hal Foster, *op. cit.*, 103. Foster concluye con la propuesta: “Igual que el esencialismo, la autonomía es una mala palabra, pero puede que no sea siempre una mala estrategia: llamémosla autonomía estratégica”. Foster hace alusión al “esencialismo estratégico” propuesto por Gayatri Spivak en “Subaltern Studies: Deconstructing Historiography” en *Selected Subaltern Studies* (eds. Ranajit Guha y Gayatri Spivak), Oxford University Press, Delhi, 1988, pp. 3-34. Más recientemente, Spivak ha querido distanciarse de la recepción y aplicación generalizada del término, véase “An Interview with Gayatri Chakravorty Spivak”, por Sara Danius y Stefan Jonsson, *Boundary 2*, 20, 2, 1993, pp. 24-50.

51. Hal Foster: “The Archive without Museums” (p. 119) y “Antinomies in Art History” (p. 103) en *Design and Crime*, Verso, Londres, 2003, y Gregory Sholette: “Fidelity, Betrayal, Autonomy: in and Beyond the Contemporary Art Museum” en *Third Text* 16:2, 2002, pp. 153-166.

52. Stephen Wright: *Towards a Lexicon of Usership*, 2013, p. 3, disponible en: <http://museumarteutil.net/wp-content/uploads/2013/12/Toward-a-lexicon-of-usership.pdf> [consultada el 1 de enero 2017].

53. Grant Kester: “Autonomy, Antagonism and the Aesthetic” en *The One and the Many*, Duke University Press, Durham, 2011, p. 45.

54. Stephen Wright, *op. cit.* p. 9

el que el momento de producción y recepción permanece inseparable—explica que en éste “la distancia que el *enmarcado estético* genera respecto a los protocolos y presunciones del intercambio social normativo hace que no dependamos tanto de conductas, expectativas, y modos de ser habituales, promoviendo una actitud hacia el trabajo de la identidad más performativa y experimental”⁵⁵. Es decir, cuando toca explicar qué es lo que tienen *de artísticas* las prácticas que defiende, se refiere a su supuesta capacidad de generar un marco normativo diferente al hegemónico, de nuevo, algo que suena muy parecido a la autonomía.

Me gustaría sugerir, entonces, que a pesar de este prematuro y explícito desprecio a la autonomía artística, son estos mismos debates en torno al arte “socialmente comprometido”, así como las prácticas artísticas que defienden, las que apuntan a posibles maneras de repensarla⁵⁶. Esto es así, por ejemplo, cuando Wright nos exhorta a dejar de pensar el arte como una práctica minoritaria y entenderla como una competencia socializada, practicada por la mayoría, pero llevada a cabo con diferentes “coeficientes” en diferentes contextos⁵⁷. O cuando Kester echa en cara

a todas esas prácticas críticas post-68 “la resistencia a organizarse, a coordinarse, a negociar...”⁵⁸. Ambas proposiciones podrían servir para avanzar otro modelo de autonomía para el arte y el museo, uno que ya no estuviera apoyado sobre los mitos fundacionales de la excepcionalidad creativa del artista o del comisario, ni sobre la excepcionalidad fenomenológica de la experiencia estética. En lugar de ello, permitirían resituar la promesa de autonomía depositada en el arte, no ya en la odisea individual sino en la construcción dentro de un marco común y cotidiano de una práctica instituyente auto-normativa que sólo puede llegar a ser algo más que semblanza cuando se expande y colectiviza, cuando —citando la importante contribución a este debate de Jordi Claramonte— se vuelve “contagiosa e instituyente”⁵⁹. Además, también nos invita a repensar la autonomía no ya como una forma de *escapar* de las normas instituidas —por el capitalismo, la sociedad burguesa o la institución arte—, sino como un ejercicio de formulación colectiva de nuevas normatividades siempre sujetas a continuas revisiones. Nos invita, esto es, a

55. Grant Kester, *op. cit.*, p. 28, mis cursivas.

56. Aún a riesgo de confundir churras con merinas, utilizo aquí una traducción de “socially engaged” en lugar de otras terminologías similares como “dialogical practices” —la propuesta por Kester— u otras como “community-based”, “littoral”, “participatory” o “interventionist art”.

57. Stephen Wright, *op. cit.*, p. 13. El universalismo de esta “capacidad” que permanece sin teorizar, recupera siquiera subterráneamente algo del juicio estético kantiano.

58. Grant Kester, *op. cit.*, p. 45. Puntualizo, sin embargo, mi distancia respecto al tono general de *realpolitik* liberal con el que Kester arma su argumento. En oposición a un arte dialógico, Kester sitúa algo que él llama el “paradigma textual” apoyándose mucho para su descripción del paisaje intelectual post-68 en el problemático libro de Peter Starr *Logics of Failed Revolt: French Theory after May'68*, Stanford University Press, Stanford, 1995. Su “paradigma textual” resuena profundamente con lo que Starr llama el “culto a la escritura” en la teoría francesa de los 1970s (p. 109).

59. Jordi Claramonte: *Estética modal. Libro I*, Ténos, Madrid, 2016, p. 18.

entender que afinar la relación del arte con la autonomía hoy exige necesariamente embarcarse en un radical ejercicio de imaginación institucional⁶⁰, que si existe la posibilidad de redefinir lo que hoy puede ser la autonomía artística esta posibilidad existe principalmente a nivel institucional. Más allá de escapar del museo, reformarlo o quemarlo, el verdadero arte autónomo

hoy quizás no se encuentre en otro sitio que en los esfuerzos por pensar y dar forma a otras posibles maneras de instituir en común.

60. Utilizo este término en referencia explícita al importante –si imponente– volumen de Cornelius Castoriadis: *La institución imaginaria de la sociedad*, Tusquets editores, Barcelona: 1983.