

DE LOS MUSEOS NEOLIBERALES A UNA NUEVA INSTITUCIONALIDAD ECOSOCIAL: EL GUGGENHEIM COMO EFECTO INSOSTENIBLE

FROM NEOLIBERAL MUSEUMS TO A NEW ECO-SOCIAL INSTITUTIONALITY: THE GUGGENHEIM AS AN UNSUSTAINABLE EFFECT

Pablo Martínez¹

Recibido: 31/01/2022 · Aceptado: 21/03/2022

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.10.2022.32893>

Resumen

Durante la década de los noventa se inauguraron en el Estado español dos proyectos museísticos de ambición y proyección internacional: el MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona y el Guggenheim Bilbao. Por su naturaleza público-privada ambos museos podrían ser enmarcados bajo el calificativo de «museos neoliberales», una denominación que se aproxima a la establecida por la crítica e historiadora del arte Rosalyn E. Krauss en 1990 en «The Cultural Logic of Late Capitalism Museum». Mediante una lectura detallada de este texto y a partir de obras de la llamada crítica institucional de la colección del MACBA este ensayo analiza las implicaciones que se derivan de la construcción de estos dos museos bajo el paradigma de la arquitectura del arte minimal y el modo en que su funcionamiento se aleja del necesario para afrontar la crisis civilizatoria derivada del colapso ecológico. Desde esta perspectiva ecosocial ni el «efecto Guggenheim» ni el MACBA entendido como reclamo de atracción turística resultan en la actualidad sostenibles en términos medioambientales o sociales. A modo de conclusión se propone una imagen como ficción especulativa para empezar a imaginar un posible museo ecosocial.

Palabras clave

Museología; Crítica institucional; Museo ecosocial; MACBA; Guggenheim Bilbao

1. Escuela Internacional de Doctorado. Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED). C. e.: <pablopandu@gmail.com>; ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-2048-4837>>

Esta investigación se enmarca en el I+D «Humanidades energéticas: Energía e imaginarios socioculturales entre la revolución industrial y la crisis ecosocial» (PID2020-113272RA-I00, HUMENERGE).

Abstract

During the 1990s, two major museums with international projection were opened in Spain: the MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona and the Guggenheim Bilbao. Due to their public-private nature, both museums could be framed under the category of «corporate museums» defined in 1990 by art critic Rosalynd E. Krauss in her essay «The Cultural Logic of Late Capitalism Museum». Through a detailed reading of this text and based on works of the so-called institutional critique of the MACBA collection, this essay analyzes the implications derived from the construction of these two museums under the paradigm of minimal art architecture and the way in which its current organization is far from what is needed to face the crisis of civilization derived from ecological collapse. From this eco-social perspective, neither the «Guggenheim effect» nor MACBA, understood as a tourist attraction claim, are currently sustainable in environmental or social terms. As a conclusion, is proposed an image as a speculative fiction to begin to imagine a possible eco-social museum.

Keywords

Museology; Institutional critique; Ecosocial museum; MACBA; Guggenheim Bilbao

.....

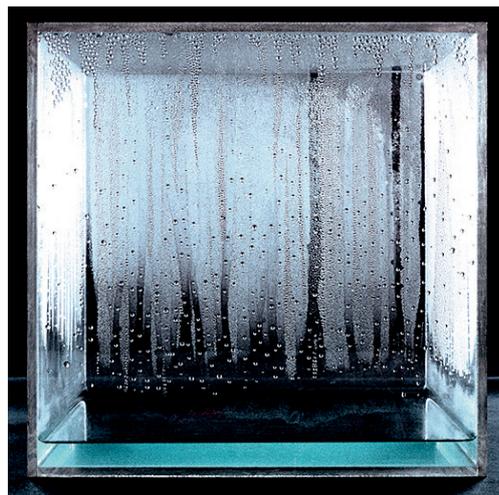


FIGURA 1 (IZQUIERDA). EDIFICIO MACBA, 2018. COLECCIÓN MACBA. CENTRO DE ESTUDIOS Y DOCUMENTACIÓN. Fondo Histórico MACBA © MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Fotógrafo: Miquel Coll

FIGURA 2 (DERECHA). HANS HAACKE, *CONDENSATION CUBE*, 1963-1968. METACRILATO Y AGUA, 76 X 76 X 76 CM. Colección MACBA. Fundación MACBA. Donación National Comitee and Board of Trustees Whitney Museum of American Art © Hans Haacke, VEGAP, Barcelona. Foto: Cortesía del artista

Del mismo modo que las azafatas de sala y el personal de información van impecablemente ataviados y que su actitud y comportamiento se ajustan estrictamente a las normas fijadas en un manual de empleados, el museo está impoluto. Según se dice, las paredes blancas se retocan a diario. Los cristales están siempre resplandecientes y el suelo también parece tan limpio como para acariciarlo. En su conjunto, la seguridad, la hospitalidad corporativa y el brillo le dan al vestíbulo un aire mezcla de hotel para ejecutivos y de aeropuerto. No faltan más que los carritos cargados de maletas, que por lo demás tampoco llamarían mucho la atención en un museo que se precia de que entre el 85 y el 90% de sus visitantes provienen de fuera de la comunidad.

Andrea Fraser, «¿Verdad que es un lugar maravilloso? Recorrido de un recorrido por el Museo Guggenheim Bilbao»²

El museo de arte contemporáneo es una de las instituciones que históricamente han realizado más ejercicios de análisis autorreflexivo. Su funcionamiento, las narraciones que construye, la experimentación con los dispositivos y formas de exposición o el modo en que se relaciona con sus públicos son asuntos que periódicamente se someten al escrutinio de artistas, curadores, académicos y otros agentes de la cultura³. Su presente y su futuro son objeto de continuo debate y en los dos

2. Fraser, Andrea, *De la crítica institucional a la institución de la crítica*. México D.F., Siglo XXI Editores, 2016, p. 118.

3. La crítica hacia el museo y el sistema del arte ha estado inscrita en las prácticas tanto artísticas como institucionales desde principios de la modernidad. Sería imposible cifrar aquí la enorme cantidad de simposios realizados en las últimas décadas en torno a este asunto. Para empezar, cada año el ICOM propone a los museos un tema para que, con motivo de la celebración del Día Internacional de los Museos se debata públicamente, pero además los diversos departamentos que conforman el museo, como los de conservación, comunicación o educación celebran sus jornadas específicas para abordar temas sobre su funcionamiento. Por solo mencionar algunos de los celebrados en el Estado español de mayor relevancia podemos destacar aquí el congreso *10.000 Francos de*

últimos años, desde que la pandemia del COVID-19 obligase a cambiar las formas de comportamiento y los hábitos culturales, su legitimidad social y sostenibilidad han sido públicamente cuestionados⁴. Podríamos afirmar que ningún otro espacio del entramado institucional de la cultura ha tenido tanta presencia mediática con motivo de su reapertura y sus nuevas formas de funcionamiento tras el confinamiento y ante las restricciones derivadas de la pandemia. Sin embargo, incurriríamos en un error de análisis si atribuyésemos este protagonismo a la centralidad del arte en la vida social. Nada más lejos de la realidad. Este debate ha sido consecuencia de la relevancia del museo como industria cultural y su papel como reclamo en ciudades cuya principal actividad económica depende del turismo. Para entender su transformación, de espacios de conservación del patrimonio destinados a la investigación, la educación y la exposición a los centros de actividad económica y dinamización cultural que son en la actualidad, hay que remontarse a la década de los ochenta⁵.

Con la llegada del PSOE al poder tras su victoria electoral en octubre de 1982, comenzó en España un proceso de modernización institucional y reconversión industrial. A pesar de la reducción de puestos de trabajo en sectores estratégicos que comportaba, aquel proceso de desindustrialización estuvo amparado por uno de los sindicatos mayoritarios, la UGT, que, al servicio del gobierno socialista, consiguió sofocar el ambiente de alta conflictividad laboral heredado de la transición. Sin embargo, a pesar de esta pacificación social continuaron los actos en los que la policía se excedía en su violencia contra los manifestantes. Sin ir más lejos, en noviembre de 1984 y a pocos metros de donde en la actualidad se ubica el Museo Guggenheim en Bilbao, las protestas por el cierre del astillero de Euskalduna motivado por la reconversión del sector naval acordada para la anexión de España a las Comunidades Europeas acabaron con la muerte de un trabajador. En paralelo a este proceso, la cultura y el arte contemporáneo asumieron un papel central en lo que se entendió como la modernización del país. No solo con la apertura de la feria de arte ARCO en 1982 como gran evento cultural que convocaba anualmente a las galerías y agentes del arte del panorama internacional y cumplía su función de «poner al día» a los públicos⁶, sino también con la creación de museos y centros de arte contemporáneo por todo el territorio. Esta red institucional fue posible gracias a la incorporación

recompensa (El museo de arte contemporáneo vivo o muerto), celebrado en 2008; *Repensar los museos*, celebradas en el Museo Thyssen Bornemisza en 2016, el Congreso Internacional *Grandes públicos y artes visuales desde 1950 a nuestros días: agencias, políticas y discursos*, celebrado en el Museo Reina Sofía en 2018 o *Museos transversales*, las XX Jornadas DEAC de los Departamentos de Educación y Acción Cultural del Estado, celebradas en 2019.

4. Más allá de los ámbitos académicos, este debate ha tenido lugar fundamentalmente en los medios de comunicación, de los más generalistas a revistas más especializadas como la digital *www.ctxt.es* que se inició con una entrevista a Manuel Borja-Villel director del Museo Reina Sofía en mayo de 2020, pero que siguió con otros artículos que abordaban el futuro del museo, como el del autor de estas páginas o los de María Ruido, iki yos piña narváez o Joaquín Ivars.

5. Albarrán, Juan (coord.): *Arte y transición*. Madrid, Ed. Brumaria, 2012. Para este particular es especialmente relevante la sección dedicada a «La (re)construcción de la institución arte» que aborda desde la política cultural de la UCD a la reescritura de las prácticas conceptuales del momento dentro y fuera del museo.

6. López Cuenca, Alberto: «Arco y la visión mediática del mercado del arte en la España de los años ochenta», en Carrillo, Jesús (ed.): *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona, ArtelekuDiputación Foral de Gipuzkoa, MACBA y la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento, 2004, p. 83 - 110

de España en 1986 a la Europa comunitaria que trajo consigo financiación por vía de los Fondos Estructurales⁷. Si bien es cierto que buena parte de estos museos respondieron a una intención política que identificaba las infraestructuras para «lo contemporáneo» con la modernización del país tras el vacío institucional de los casi cuarenta años de dictadura, también lo es que muchos de estos nuevos centros estuvieron motivados por un deseo de dinamizar económicamente regiones cuya actividad turística necesitaba fortalecerse tras la reconversión industrial. Entre los museos que se inauguraron en la década de los noventa se encuentran dos de los proyectos más ambiciosos de aquella oleada museística: el MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona, inaugurado en 1995⁸ y, dos años después, en 1997, el museo Guggenheim de Bilbao⁹, situados en las regiones con mayor desarrollo industrial del Estado. Ambos museos están, además, en ciudades de la llamada España periférica, con señas identitarias propias y una idea específica de nación.

En términos de infraestructura, las historias del Guggenheim y el Museu d'Art Contemporani de Barcelona están más próximas de lo que pudiera parecer a tenor de su política de adquisiciones, programación expositiva, actividad pública y producción discursiva. El Guggenheim fue concebido como un activo para la regeneración económica de la ciudad de Bilbao¹⁰ y con la operación, el museo neoyorkino se convirtió en el primer museo global. El éxito de la operación generó el llamado «efecto Guggenheim» consistente en la creencia de que invertir en ambiciosas infraestructuras culturales, por encima del tejido y los agentes implicados en la creación, podía resolver los problemas de áreas depauperadas o en crisis. En cierto modo, las autoridades vascas¹¹ continuaron la tendencia iniciada por los gobiernos socialistas de instrumentalizar el arte contemporáneo en su comprensión de que, usado como espectáculo, era una herramienta que al tiempo dinamizaba la economía y homologaba al país con las democracias avanzadas de fin de siglo¹². Por su parte, el MACBA, inaugurado poco tiempo después de la celebración de los Juegos Olímpicos en Barcelona y con la consiguiente remodelación urbana ya realizada¹³ nació con un proyecto más desdibujado, en medio de la tensión que producía la pulsión identitaria de corte nacionalista del pujolismo en la Generalitat

7. Badía, Tere y Marzo, Jorge Luis: *Las políticas culturales en el Estado español (1985–2005)*, recurso en línea https://www.soymenos.net/politica_espanya.pdf, 2006. Consultado el 3 de enero de 2022.

8. El MACBA se creó en 1988, de mano del Consorci del Museu d'Art Contemporani, integrado por la Generalitat de Catalunya, l'Ajuntament de Barcelona y la Fundació Museu d'Art Contemporani (dirigida por Leopoldo Rodés desde sus inicios y hasta su muerte en accidente de tráfico en 2016). Fue inaugurado oficialmente en 1995.

9. Las negociaciones del gobierno vasco con la Fundación Solomon R. Guggenheim se iniciaron en febrero de 1991 y concluyeron con el acuerdo en diciembre de aquel año. El museo Guggenheim de Bilbao fue inaugurado en 1997.

10. Bradley, Kim: «The deal of the Century», *Art in America* (julio de 1997) p. 48. Disponible en línea: <https://m.blog.naver.com/PostView.naver?isHttpsRedirect=true&blogId=kcd5707&logNo=12001811412>

11. El proyecto del Guggenheim fue liderado por la derecha nacionalista del Partido Nacionalista Vasco y no tuvo en cuenta la relevante comunidad artística del contexto ni proyectos que estaban ya planteados como el que hiciera Jorge Oteiza, que en 1988 había recibido la invitación del alcalde de Bilbao para plantear un proyecto para la reutilización de la antigua Alhóndiga. Sobre este proyecto de Oteiza: Rementería, Iskandar: *Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao. Una interpretación estética*. Bilbao, Museo Oteiza y Azkuna Zentroa, 2017.

12. Esta estrategia no es exclusiva de los gobiernos españoles, la diplomacia estadounidense durante la Guerra Fría utilizó el arte moderno para exportar los valores capitalistas de libertad, individualidad y creatividad.

13. A esto habría que sumar que, a diferencia de lo que sucedía en Bilbao, la capital catalana era además una ciudad con una importante tradición de capital global del turismo que se remontaba a las ferias universales como

y las aspiraciones de un museo espectacular cosmopolita de la burguesía catalana¹⁴. Sin embargo, la dirección del museo en manos de Manuel Borja-Villel, en el cargo entre 1998 y 2007, esquivó ambas opciones al tiempo que fijó la identidad del museo en la esfera de la museología crítica, en el extremo opuesto a la del centro vasco. En los primeros años del nuevo siglo, el MACBA se erigió en modelo de la nueva institucionalidad¹⁵, mediante la integración de la crítica institucional¹⁶ en su discurso investigó el potencial del museo como agente para el cambio. Uno de sus objetivos fue la rearticulación de la relación entre el museo y la ciudad y con ello se intentó alejar del modelo de institución orientada a la reproducción social tal y como la describió Pierre Bourdieu. A lo largo de aquellos años el museo fue espacio para debates que se estaban produciendo en el seno de los movimientos sociales sobre la gentrificación, la globalización, los feminismos, la disidencia sexual, el posporno y los discursos decoloniales¹⁷. Sin embargo, a pesar de la distancia de los proyectos institucionales del MACBA y el Museo Guggenheim de Bilbao, un análisis desde una perspectiva ecosocial desvela múltiples similitudes estructurales entre ambos proyectos museísticos, de las que daremos cuenta a continuación. Para empezar, ambas instituciones responden a modelos de gestión que son singulares en el conjunto del Estado: el museo Guggenheim de Bilbao es una franquicia y el MACBA es un consorcio público-privado en el que están representadas administraciones públicas y una fundación privada, la Fundación MACBA. Los dos proyectos museísticos se concibieron sin colecciones públicas, lo que provocó que, en ambos casos, los edificios se construyeran sin conocer con exactitud su contenido, más allá del vago concepto de «arte contemporáneo». Coinciden también en que fueron ubicados en zonas urbanísticamente degradadas y que ambos proyectos fueron encargados a arquitectos de prestigio internacional con la finalidad de dotar a las ciudades de arquitecturas singulares que favoreciesen su potencial como lugares de atracción turística. Por último, y con relación a su funcionamiento cotidiano, tanto el MACBA como el Guggenheim necesitan a sus públicos para completar la financiación que reciben de las administraciones públicas por la vía de la venta de entradas, ya que, en ambos modelos, nacidos bajo el paradigma de la racionalidad neoliberal, esta financiación no alcanza para

la de 1929. En Barcelona era imposible que se diese un «efecto Guggenheim» porque la ciudad ya contaba con un singular barrio gótico, el celebrado plan urbanístico de Cerdà o las inigualables obras de Gaudí.

14. SUB -- Societat U de Barcelona (Tere Badia, Octavi Comeron, Jorge Luis Marzo, Montse Romaní, Guillermo Trujillano), documental en línea MACBA, la derecha, la izquierda y los ricos. Barcelona, 2014. En línea <https://www.youtube.com/watch?v=rDztz2T-xjY>

15. Ribalta, Jorge: «Experimentos para una nueva institucionalidad», en: VV.AA.: *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002 – 2007*. Barcelona, MACBA, 2010.

16. La denominada «crítica institucional» es una práctica que surge en la década de los sesenta como respuesta a la pretendida neutralidad, carácter universal y autonomía de ciertas concepciones de la práctica artística. Esta práctica, estrechamente relacionada con el arte conceptual y el site specific examinaba las condiciones sociales y culturales de exposición de la obra de arte y se preocupa por la revelación y la desmitificación de cómo la institución artística escenifica y cosifica el sujeto artístico y el objeto de arte. Este concepto fue acuñado, según ella misma testimonia en *De la crítica institucional a la institución de la crítica* por la artista Andrea Fraser para referirse a los trabajos realizados por artistas como Michael Asher, Hans Haacke, Marcel Broodthaers o Louise Lawler.

17. Del programa de aquellos años destacan actividades como Las Agencias, en 2001, la Maratón posporno, en 2013 o las exposiciones como *Antagonismos. Casos de estudio*, 2001, *¿Cómo queremos ser gobernados?*, en 2004 o *Desacuerdos*, en 2005.

cubrir los gastos de la actividad del museo. Esto implica unas dinámicas en el funcionamiento de las instituciones que les ha obligado a transformar en parte su misión ya que la búsqueda de ingresos se ha convertido en uno de sus principales objetivos. Los ingresos comprometen su supervivencia.

El hecho de que los museos de arte contemporáneo, como apuntábamos al inicio, sometan su funcionamiento a debate con cierta frecuencia es en buena parte consecuencia del desarrollo de la nueva institucionalidad. En las páginas que siguen, a partir de obras de la llamada crítica institucional pertenecientes a la colección del MACBA y una lectura detallada del ensayo de la crítica e historiadora del arte norteamericana Rosalind E. Krauss «The Cultural Logic of Late Capitalism Museum» [La lógica cultural del Museo del capitalismo tardío], analizaremos las implicaciones que se derivan de la construcción de estos dos museos bajo el paradigma de la arquitectura pensada para el arte minimal y el modo en que promueven unas formas de vida que se alejan de las necesarias para afrontar la crisis civilizatoria derivada del colapso ecológico. Desde esta perspectiva ecosocial ni el «efecto Guggenheim» ni el MACBA, entendido como reclamo de atracción turística, resultan en la actualidad sostenibles en términos medioambientales o sociales. A modo de conclusión propondremos una imagen como ficción especulativa para empezar a imaginar la construcción de un museo ecosocial, más preocupado por el sostenimiento de la vida y las comunidades que lo rodean que por la atracción de flujos de visitantes pasajeros.

EXPANDIRSE O PERECER: LA ARQUITECTURA DE LOS MUSEOS COMO ATRACTIVO Y FUENTE DE INGRESOS

En 1990 Rosalind E. Krauss publicaba en la revista *October* su ensayo «The Cultural Logic of Late Capitalism Museum» donde describía la mutación que estaban sufriendo los museos en manos de intereses corporativos y su transformación en lugares para entretenimiento de la cultura del espectáculo: «La noción de museo como guardián del patrimonio público ha dado paso a la noción de museo como una entidad corporativa con un inventario comercial y con su deseo de crecimiento», afirmaba¹⁸. Un crecimiento que, en las últimas décadas, no solamente se ha circunscrito a la configuración de sus colecciones, sino a su necesidad de acaparar más ingresos propios, más visitantes, más actividad, así como una idea de expansión inmobiliaria y territorial.

«Expandirse o perecer¹⁹», exclamó el «seductor²⁰» Thomas Krens, como única salida ante la profunda crisis financiera que padecía el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York cuando asumió su cargo como director en 1988. Bajo la dirección de Krens, el Guggenheim construyó el modelo de museo global, que solo

18. Krauss, Rosalind: «The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum», *October*, Autumn, Nueva York, 1990, vol 54, pp. 3-17.

19. Guasch, Anna Maria y Zulaika, Joseba (eds): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid, Akal, 2007, p. 16-17.

20. Zulaika, Joseba: *Guggenheim Bilbao. Crónica de una seducción*. Madrid, Nerea, 1997.



FIGURA 3. *THE MATTER OF TIME*, 1994–2005. ACERO PATINABLE, DIMENSIONES VARIABLES OCHO ESCULTURAS. Guggenheim Bilbao Museoa. Foto: Guggenheim Bilbao Museoa © FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, photo by Erika Barahona Ede

fue posible tras la caída del Muro de Berlín y la expansión neoliberal. Este museo global asocia la libertad artística con la libertad de movimiento (de las mercancías y poblaciones privilegiadas por sus economías o nacionalidades), el flujo del capital con el flujo de las ideas. Gracias a su dispersión la cadena de museos Guggenheim aporta a los lugares en los que se asienta –de Bilbao a Berlín, Las Vegas o Abu Dabi– valores como el intercambio cultural y la modernidad al tiempo que dinamiza las economías locales. Ese museo global contribuyó a la expansión neoliberal de forma material, ya que ayudó al desarrollo de nuevas formas de economía en los lugares en los que se asentó: la terciarización, la subcontratación, la franquicia, la colaboración público-privada; como en su forma inmaterial mediante la producción de imaginarios para el nuevo mundo libre de fronteras: la personalidad flexible²¹, la movilidad del talento, la creatividad en cualquier momento y lugar... Esta expansión,

21. Holmes, Brian: «La personalidad flexible. Hacia una nueva crítica cultural». *Brumaria 7. Arte, máquinas y subjetivación*, noviembre de 2006. Madrid, Brumaria, 2006.

que tuvo lugar al tiempo que se «bienalizó el mundo» con la multiplicación de exposiciones de arte de carácter internacional y exaltación multicultural a lo largo y ancho del globo durante la década²², se inserta, además, en la lógica de lo que Jaime Vindel ha denominado «cultura fósil»:

Así delimitada, podemos definir la cultura fósil como una (*infra*)estructura libidinal de la vida social, que permite y condiciona tanto el despliegue de una determinada institucionalidad cultural, como la gestación de imaginarios de vida buena y deseable fuertemente dependientes de los recursos de la necrosfera. Por aterrizarlo en dos ejemplos: Bilbao y Abu Dabi pertenecen a estados cuyos regímenes políticos y culturas históricas de referencia tienen poco en común, pero ambos comparten las infraestructuras materiales, los activos económicos y los discursos de legitimación que han amparado la construcción de sucursales del museo Guggenheim²³.

Esa «(infra) estructura libidinal de la vida social» tremendamente petrodependiente es la que, sin tener en cuenta otras variables, ha permitido leer la operación bilbaína en clave de éxito. El Guggenheim ha hecho más para la economía de la ciudad que para el arte de la región en la que se asienta y ha hecho muy poco para las comunidades que viven en el contexto, ya que la experiencia que se ofrece al visitante del museo es totalmente opuesta a lo que se supone un museo ha de tener: singularidad e identidad propia. La arquitectura y la semiótica corporativa del edificio lo convierten en un no-lugar, como el que describía Fraser en la cita que abría este texto.

Por otro lado, la reconversión en términos ecológicos de la ría bilbaína como paisaje degradado es un espejismo, ya que la contaminación producida por la nueva industria, la del turismo cultural, no desaparece, sino que se deslocaliza, se dispersa en el aire en los trayectos por tierra, mar y aire que llegan a Bilbao²⁴. La capital vizcaína ha perdido de vista las chimeneas que producían los humos que ensuciaban el aire, pero a cambio sufre las consecuencias de la emisión de CO₂ y las subidas de temperatura derivadas del calentamiento global. Por otro lado, del mismo modo que el gobierno vasco hizo una inversión multimillonaria en la economía simbólica del Guggenheim dedicaba una cantidad similar a la expansión y renovación del puerto²⁵, enclave fundamental para el tráfico marítimo global de mercancías. Con esta operación se conseguía proyectar la imagen de una ciudad amable, menos dura, capaz de atraer la inversión de capitales²⁶ al tiempo que se ocultaban sus impactos

22. Guasch, Ana María: «Biennalismes i globalització del sistema de l'art», conferencia en el MACBA, octubre de 2020, dentro del curso *Utòpics 90*, disponible en línea <https://www.youtube.com/watch?v=IzoLnQ7oRrk> consultada el 12 de enero de 2022; Corbeira, Darío: «La bienalización del arte contemporáneo», *Brumaria 2* (2002), pp. 33-35.

23. Vindel, Jaime: «Cultura fósil, desarrollo industrial y crisis ecológica», (texto inédito), conferencia en la Escola Europea d'humanitats, enero de 2022. Disponible en línea https://escolaeuropeadhumanitats.com/es/conferencies_i_debats/cultura-fosil-desarrollo-industrial-y-crisis-ecologica/

24. Según un informe de la Organización Mundial de Turismo, en la actualidad las emisiones de gases de efecto invernadero alcanzan ya el 8% del total y se estima que para el año 2030 alcancen un 103% más de las que emitían entre el año 2005. Las emisiones de CO₂ del sector turístico correspondientes al transporte. Modelización de resultados: <https://www.e-unwto.org/doi/pdf/10.18111/9789284421992>

25. Zulaika, Joseba: «Bilbao deseada: el Malestar de la 'Krensificación' del museo», en Guasch, Anna María y Zulaika, Joseba, *op. cit.*, p. 158.

26. Haacke, Hans, «El museo Guggenheim: un plan de negocios», en *Aprendiendo del Guggenheim de Bilbao*, *op. cit.*, p. 122.

ecológicos: por arte de magia la capital de la industria gris se vuelve verde. En esta misma dirección, veinticinco años después de su inauguración y motivados por la inyección de fondos europeos «Next Generation²⁷», el pasado mes de junio de 2021 los responsables del museo anunciaron el proyecto de ampliación del museo con dos nuevas sedes en la reserva de la biosfera de Urdaibai, una en Gernika y otra en los Astilleros de Murueta. Ambas estarían conectadas por medio de una vía verde²⁸.

Con motivo de la celebración del veinticinco aniversario de su inauguración, en 2020 el MACBA anunció las bases del concurso de ampliación del museo, que se resolvería en abril de 2021. Los debates que ha generado el Museo en los últimos años sobre la carbonización de la cultura y los límites del crecimiento, el agotamiento de las energías fósiles o la nueva imaginación ecosocial²⁹ no han logrado sustraer a la institución de la lógica de la expansión y el crecimiento. Tampoco lo han hecho otras evidencias materiales como la crisis ecológica, el descenso de sus visitantes por la caída del turismo en la ciudad, la reducción de sus ingresos ocasionada por la crisis económica derivada de la pandemia o el conflicto originado por la disputa por el terreno de la ampliación con el Centro de Salud del Raval y que abrió un movimiento de protesta vecinal y una movilización a nivel de la ciudad contrario a la expansión del museo³⁰. La inauguración del nuevo edificio, financiado en gran parte con fondos europeos FEDER, está prevista para el año 2023.

Desde sus orígenes, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona ha mantenido una relación tensa con sus vecinos. No en vano, el emplazamiento del museo en el corazón del Raval respondió a una operación urbanística que pretendía «borrar la marginalidad³¹» del barrio, lo que implicó el desalojo de residentes como consecuencia del derribo de edificios existentes para la construcción del museo y la apertura de la plaza en donde se ubica. El museo fue impulsado por las instituciones catalanas

27. Los fondos de la UE Next Generation, dotados con más de 800.000 millones de euros tienen como objetivo reparar los daños económicos ocasionados por la pandemia del coronavirus. Según la propia Comisión «La Europa posterior a la COVID-19 será más ecológica, más digital, más resiliente y mejor adaptada a los retos actuales y futuros». Vid. https://ec.europa.eu/info/strategy/recovery-plan-europe_es#nextgenerationeu Consultado el 15 de enero de 2022.

28. «El Guggenheim plantea su ampliación en torno a una senda verde en la ría de Gernika», Diario *La Vanguardia*, 8 de junio de 2021.

29. Sirvan de ejemplo algunos de los seminarios celebrados como *Petróleo*, mayo de 2017, o *Hacia una nueva imaginación ecosocial. Narrativas y transiciones ante la crisis de civilización*, marzo de 2020. En las ediciones 2017-18 y 2019-2020 del Programa de Estudios Independientes del museo, además se abrieron las líneas de trabajo relacionadas con «Ecologías culturales». También se publicaron HERRERO, Yayo, Riechmann, Jorge, y Santiago Muiño, Emilio: *Petróleo*. Barcelona, MACBA – Arcadia, 2018 y Vindel, Jaime: *Estética Fósil*. Barcelona, MACBA – Arcadia, 2020.

30. La movilización social en contra de la MACBA abrió un debate en la ciudad que enfrentaba salud y cultura. Vecinos y sanitarios se unieron en la lucha por el solar situado frente al MACBA en la calle Montealegre y en el que en la actualidad se encuentra la Capilla de la Misericordia, un edificio en ruinas que los vecinos acabaron okupando ante la negativa del museo a ceder el solar para los fines sanitarios que reclamaban los vecinos. La disputa se resolvió cuando el Ayuntamiento de la ciudad accedió a que el museo ampliase su edificio sobre la plaza dels Àngels donde está ubicado, de tal modo que el solar de la Capilla de la Misericordia pudiese satisfacer las necesidades del Centro de Atención Primaria Raval Nord, tras décadas de lucha por una mejora de sus instalaciones. No obstante, la solución acordada continuó con oposición vecinal ya que la ampliación del museo restará espacio público al barrio, uno de los más degradados de la ciudad, con la renta per cápita más baja de Cataluña y con mucha densidad de población.

31. Preciado, Paul B.: «En el cuerpo del museo: el golpe institucional neoliberal como estrategia de gobierno en el arte contemporáneo», en VV.AA.: *La bestia y el soberano*. Leipzig, MACBA y Württembergischer Kunstverein, 2018, p. 77.

(Ayuntamiento de Barcelona y Generalitat de Cataluña³²) así como por agentes destacados de la burguesía catalana, que crearon la Fundación MACBA, cuya misión es recaudar fondos para la adquisición de una colección de carácter privado que se depositaría en el museo. La creación del museo en su actual configuración y nomenclatura se fraguó tras la designación de la ciudad como sede olímpica por el Comité Olímpico Internacional en 1986. Entonces, los empresarios que habían financiado la promoción internacional del proyecto olímpico pensaron que una ciudad moderna como Barcelona necesitaba su museo de arte contemporáneo. Como se relata en la película documental *El MACBA, la derecha, la izquierda y los ricos*³³, el alcalde de Barcelona, Josep Maragall, deseoso de tener en la ciudad un edificio construido por el premio Pritzker de arquitectura de 1984 Richard Meier, lo invitó a visitar la ciudad. En aquel encuentro el arquitecto expresó su deseo de construir un museo para la ciudad³⁴. Así, el edificio del museo de arte contemporáneo de la ciudad de Barcelona fue diseñado por Meier por su expreso deseo y a propuesta del arquitecto. El edificio responde a una lógica espectacular que no necesitaría obra artística, más allá de algunas esculturas o elementos que funcionen para subrayar y acompañar la arquitectura³⁵. El gran vestíbulo del museo es, como el atrio del Guggenheim, un espacio colosal que no responde a ninguna lógica funcional más allá de una exaltación de la arquitectura. También se asemeja mucho a una terminal de aeropuerto.

Tanto el MACBA como el Guggenheim responden a lo que Krauss denominó museo corporativo, con unas ansias perpetuas de expansión que lo condenan a buscar continuamente fondos para su funcionamiento y participar del capital global, que es integrado en sus estructuras de gobierno. En esos museos corporativos que se construyeron por todo el norte global en la década de los noventa, la arquitectura cobró una importancia superior a la de la obra de arte: el museo es un edificio por encima de sus objetos³⁶. Tanto es así, que en el caso de ambos museos españoles el edificio se construyó antes de que hubiese colección para exponerse. Y justamente esas arquitecturas de la cultura del espectáculo para el turismo global resultan insostenibles en la actualidad por sus altos costes de mantenimiento, así como difícilmente compatibles con las funciones de un museo que acoge y cuida. A inicios de los noventa, el mundo del arte hacía suyos de forma acrítica algunos de los ideales *de flujo* del capital en expansión: la desterritorialización, la movilidad, la internacionalización, sin ser del todo conscientes de hasta qué punto la lógica del museo del capitalismo tardío es, en esencia, ecocida, ya que lucha con los residentes por

32. El Ministerio de Cultura español no se incorporaría al Consorcio hasta el año 2007.

33. SUB -- Societat U de Barcelona (Tere Badia, Octavi Comeron, Jorge Luis Marzo, Montse Romaní, Guillermo Trujillano), documental en línea MACBA, la derecha, la izquierda y los ricos. Barcelona, 2014. En línea <https://www.youtube.com/watch?v=rDztz2T-xjY>

34. En una visita a Nueva York de Maragall, según testimonio de Daniel Giralt Miracle, director del MACBA en los años de su construcción (no llegó a inaugurarlo) entre 1988 y 1994 y Delegado de Artes Plásticas de la Generalitat (1982-1987), el arquitecto afirmó que lo que quería era hacer un museo de arte contemporáneo. En *El Macba: la derecha, la izquierda y los ricos*. *Op. cit.*

35. Declaraciones de Manuel Borja-Villel en *El Macba: la derecha, la izquierda y los ricos*. *Op. cit.*

36. Krauss, Rosalynd: *Op. cit.*

el espacio, depende de insumos energéticos ingentes (directos e indirectos) y de un crecimiento continuo del turismo. Parece que más de un cuarto de siglo más tarde ya es tiempo para cambiar de paradigma.

¿VERDAD QUE ES UN LUGAR MARAVILLOSO?



FIGURA 4. ANDREA FRASER. *ANDREALITTLE FRANK AND HIS CARP*, 2001. VÍDEO MONOCANAL, COLOR, SONIDO, 6 MIN. Colección MACBA. Fundación MACBA. Obra adquirida gracias al Taller de la Fundació © Andrea Fraser

En el vídeo *Little Frank and His Carp*³⁷ (2001) la artista estadounidense Andrea Fraser, presenta de manera irónica algunos de los problemas que plantean las arquitecturas de los museos construidos como monumentos del cosmopolitismo y la libertad creadora, así como los aparatos discursivos de legitimación que los museos ponen a su servicio. Ya en trabajos anteriores, como *Museum Highlights: A Gallery Talk*³⁸ (1989) [Obras maestras del museo: una visita guiada]³⁹, Fraser interpretaba el papel ficticio de Jane Castleton, una educadora de museo que hacía una visita subversiva al Philadelphia Museum of Art en la que empleaba estrategias de lo que Carmen Mörsch ha denominado «pedagogías afirmativas». Para la teórica de la

37. El vídeo se puede encontrar en línea <https://www.youtube.com/watch?v=E3u5YV4RHA4>. Una copia se conserva en la colección del MACBA.

38. El guion de la performance puede encontrarse en FRASER, Andrea: *De la crítica institucional a la institución de la crítica*, *Op. cit.*, pp. 61–80.

39. En la colección del MACBA así como *Little Frank and His Carp*.

pedagogía crítica, en este tipo de pedagogías afirmativas el museo es complaciente en su relación con los públicos, a quienes transmite una información sobre el arte y las instituciones que reproduce el orden social y afirma su posición⁴⁰. En el caso de *Little Frank*, Fraser hace uso directamente del material producido por la institución: un fragmento de la audioguía dedicado al edificio de Frank Gehry. El título del vídeo hace referencia a una anécdota de la infancia del arquitecto que inspiraría su arquitectura en la que el pequeño Frank jugaba con las carpas vivas que su abuela compraba para cocinar.

Grabado con cinco cámaras ocultas, este vídeo no autorizado registra una performance de Fraser en el interior del edificio de Gehry. La escena muestra una turista que entra en el museo y se dirige al mostrador de información donde alquila una audioguía que a continuación enciende. La voz desencarnada del museo corresponde a la de un varón que usa un lenguaje sexualmente sugerente, la voz masculina es la autorizada para hablar y seducir. No en vano, la seducción era el elemento definitorio de la personalidad de Thomas Krens. En sus propias palabras la función más importante que puede cumplir un museo es «su capacidad de dar lugar a la seducción mediante la incongruencia⁴¹». La audioguía indica el camino a la turista hacia el interior del edificio, hacia «el corazón del museo», el espacio central que «es sublime. Es como una catedral gótica. Uno puede sentir cómo el alma se eleva con el edificio que lo rodea» «¿No es este un lugar maravilloso?» «Este edificio reconoce que el arte moderno es exigente, complejo, desconcertante, sin embargo, el museo intenta hacerte sentir como en casa, para que te puedas relajar y absorber con mayor facilidad lo que veas». Este tipo de narrativa evidencia la voluntad afirmativa de la audioguía en relación con el edificio y con sus visitantes. Más que informar dirige la experiencia de la visitante y anula cualquier tipo de pensamiento que se desvíe de la narrativa oficial. Dejándose llevar por la incitación sensual de la audioguía Fraser se abandona a las emociones dictadas por la narración en medio del vestíbulo (¿qué otra cosa podría hacer?) y ante la mirada perpleja de visitantes y guardas de seguridad, comienza a subirse la falda del vestido al tiempo que restriega su cuerpo contra las paredes cuyas placas de piedra «fueron cortadas y acabadas por robots operados mediante un programa informático para el diseño de aviones». La voz en off se dirige al visitante en tanto que sujeto: la visita al museo queda definida como una experiencia individual y de sus impresiones se desprende que también universal, ya que apela de nuevo al sujeto neutro de la modernidad, que mira sin cuerpo (entendido aquí como cuerpo social, con una identidad específica

40. Además de esa función afirmativa, Mörsch define otras tres funciones para la educación en museos, que son: la reproductora, la crítica de-constructiva y la transformativa. Para la autora, la función reproductiva trabajaría con los públicos que aún no se han iniciado en arte con el fin de crear nuevas audiencias para la institución; la función crítica de-constructiva pondría en cuestión algunos aspectos del arte y sus instituciones y propiciaría la configuración de criterios personales en relación con éstos, al tiempo que delimitaría posiciones y condiciones; y por último la función transformativa sería la que pretendería cambiar la sociedad y las instituciones encaminándolas hacia una dirección más justa y con una menor violencia estructural en lo que a emisión y legitimación de los discursos se refiere. MÖRSCH, Carmen: «Alliances for Unlearning: On the Possibility of Future Collaborations Between Gallery Education and Institutions of Critique», *Afterall* (Spring 2011), Londres, 2011, pp. 5–13.

41. Zulaika, Joseba: «Bilbao deseada: el Malestar de la 'Krensificación' del museo», en Guasch, Anna María y Zulaika, Joseba, *op. cit.*, p. 156.

que ha de dejar de lado para esta experiencia). La visita continúa con la entrada en la gran sala de esculturas del museo de nombre Sala de Pez, donde se encuentran las esculturas de grandes dimensiones de Richard Serra porque el «arte contemporáneo es grande, de hecho, buena parte es enorme». Esta es otra afirmación que define metonímicamente lo contemporáneo por el arte minimal que contiene el museo de Bilbao. Esa grandiosidad de arquitectura y esculturas de las que hace alarde el Museo niega otras prácticas que justamente han buscado otros formatos alternativos para escapar de la fetichización y mercantilización del arte. La audioguía parece ejecutar a la perfección algunas de las predicciones que hiciera Krauss en su texto sobre los museos corporativos en los que la transgresión artística está relacionada con la venta de experiencias únicas a sus visitantes, la radicalidad con la trascendencia y la experimentación con la sensualidad.

El museo construido desde el paradigma del minimal abandonó, tal y como sucede en el Guggenheim, su vocación enciclopédica para centrarse en la selección de obras específicas de un artista determinado con el fin de generar una experiencia intensa⁴². Abandona el afecto en beneficio de la intensidad, nos dice Krauss. Y justamente, frente a esa atemporalidad y desterritorialización, cualquier propuesta para un museo en el presente ha de insertar sus prácticas en un tiempo histórico y asentarse en un territorio. En este sentido, dos de los elementos centrales de un museo como son su colección y su vocación educativa deberían orientarse a la reconstrucción de las comunidades que el neoliberalismo, con su incapacidad para construir lazos, ha descompuesto. Por otro lado, frente a la voz institucional que, como en la audioguía, se enuncia unilateralmente y está cerrada a cualquier posibilidad de diálogo, el museo ha de activar prácticas dialógicas con sus públicos en las que la institución pueda ser transformada⁴³.

EL MUSEO COMO UN SISTEMA DE TIEMPO REAL

Más allá de los casos particulares del Guggenheim y el MACBA, en buena parte de los museos de arte contemporáneo aún domina la idea, heredera del museo moderno del que el MOMA del segundo tercio del pasado siglo es el ejemplo paradigmático, de que el museo es un receptáculo neutro en el que se pueden

42. Krauss, Rosalind: *Op. cit.*

43. La confederación europea de museos L'Internationale ha desarrollado el concepto del museo constituyente, un concepto que en el caso del Estado español enlaza con algunos de los acontecimientos políticos y sociales que han tenido lugar en nuestro contexto en la última década, en la que se han producido numerosos y continuos gestos de disidencia colectiva y disenso que evidencian un compromiso crítico con lo público ante la amenaza del Estado neoliberal y su violencia represora. Pensemos por ejemplo en el 15M, la marea verde o los municipalismos, la idea de procesos constituyentes, que se construyen desde abajo. El museo constituyente sería aquel que toma a sus visitantes no como receptores pasivos de contenidos predefinidos sino como miembros de un cuerpo constituyente, uno que facilita, provoca e inspira. Los constituyentes son grupos y colectividades que movilizan y desafían al museo y sus lógicas; conforman un magma diverso y diferente a la consideración clásica de público o comunidad, podrían estar cercanas a lo que Nancy Fraser denominó contrapúblicos subalternos, una combinación de voces complejas en las que las negociaciones y los equilibrios de poder puedan de alguna manera recombinar las relaciones y también, dar nuevos sentidos a la institución.

distribuir una serie de obras que son percibidas por el público sin interferencias⁴⁴. Esa noción de museo, aislado de la realidad, contenedor de verdades absolutas y suministrador de experiencias de lo sublime, ha sido contestado de distintas formas desde la década de los sesenta del pasado siglo, pero a la luz de la actual crisis ecosocial, ha de ser definitivamente impugnado. Ya en 1994, en una conversación mantenida entre el artista conceptual, considerado pionero de la crítica institucional, Hans Haacke y el sociólogo francés Pierre Bourdieu⁴⁵, el artista planteaba que la cuestión climática era central en el mundo del arte y no solo en términos meteorológicos, sino en la forma en la que la cultura y el arte participan de un determinado «clima» político (en términos de superestructura)⁴⁶. Estas dos acepciones de clima podrían asimilarse en la actualidad a la convergencia de lo ecológico y lo social en lo ecosocial que reclamamos para el museo comprometido con su contexto.

La colección del MACBA conserva dos obras de Haacke que pueden ayudarnos a pensar en un modelo de museo más sostenible en todos los sentidos en tanto en cuanto insertan el museo en un sistema que el artista somete a crítica⁴⁷. *Condensation Cube* (1963 – 1965) pertenece a la serie que él mismo comenzó a denominar a partir de 1966 obras en «sistemas de tiempo real» [Real time system works]⁴⁸, propuesta que suprime la atemporalidad y aislamiento del museo moderno. La obra consiste en una caja de metacrilato transparente de 76 cm de ancho herméticamente sellada que contiene en su interior unos dos centímetros de agua. La temperatura del interior del cubo es siempre superior al exterior por la incidencia de la luz y otros condicionantes, lo que provoca que el agua se condense en forma de gotas que se adhieren a la superficie transparente. En un espacio con una humedad relativa del 100% como se da en el cubo de Haacke, el vapor de agua contenido en el aire se condensa a una temperatura de 18,3°C, que es la temperatura a la que suele estar el museo⁴⁹. Estas condiciones de «conservación» son fundamentales para el funcionamiento de este cubo de condensación, cuyo material, metacrilato, es el mismo que el de muchas de las vitrinas de museo. En el cubo, Haacke pone en el centro la sostenibilidad del sistema de preservación del arte en los museos y evidencia que el sistema del arte impone una condición climática absolutamente artificial. El cubo blanco se nos aparece entonces como una construcción ideológica tal y como lo

44. Borja-Villel, Manuel: «El museo interpelado» en *Objetos relacionales*, op. cit., p. 23.

45. Bourdieu, Pierre y Haacke, Hans: *Free Exchange*. Cambridge, Polity Press, 1995.

46. A partir de estas obras de Haacke desarrollo una versión más amplia de este asunto en «Museos y clima: para cambiar la vida», de próxima publicación en <https://insert.art>

47. Ambas obras están expuestas de manera permanente en el museo en la exposición de su colección *Un siglo breve* inaugurada en otoño de 2018 y comisariada por el equipo curatorial del museo bajo la supervisión de Tanya Barson. Además de estas obras, el MACBA cuenta también en su colección con una tercera obra de Haacke, *Esring*, de 1970.

48. Grasskamp, Walter: «Real Time: The Work of Hans Haacke», *Hans Haacke*. Nueva York, Phaidon, 2004, p. 27–81.

49. Independientemente de su ubicación geográfica, y con ligeras modificaciones adaptadas a los distintos climas, todo museo que quiera pertenecer a la red internacional de intercambio y tránsito de obras de arte ha de cumplir y respetar esa normativa de estabilización térmica. Desde las primeras investigaciones y la estricta regla de Rawling de 1942 la conservación preventiva y los estudios de clima en museos han variado considerablemente. https://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/climate/paper_michalski.pdf

definiera más tarde Brian O'Doherty⁵⁰, pero ya no solo por el color de sus paredes sino también por su condición térmica, que se sitúa fuera del mundo: el museo como cubo blanco gravita en otro universo climático. Además, cuando hay público en la sala, la caja transparente responde a la alteración climática que provocan los cuerpos, poniendo en evidencia cómo el museo tal y como hoy lo conocemos, en su hiper pureza, blanquitud y estabilidad térmica, se ve distorsionado por la aparición de los visitantes que con sus calientes cuerpos alteran esa autonomía del espacio artístico. El mundo del museo se configura así, en lo climático, también como autónomo, constituye un espacio paralelo: atemporal, pretendidamente neutral, constante... Pero hay otra lectura de la obra de Haacke que nos invita a pensar desde la interconexión de las obras entre sí, que forman parte de un sistema vivo no solo de sentido (como podría suceder con los readymades de Duchamp) sino de material compartido: un sistema del arte interdependiente, arraigado en un tiempo y un espacio, contaminado, inestable y probablemente también precedero...



FIGURA 5. HANS HAACKE, SHAPOLSKY ET AL. SOCIEDADES INMOBILIARIAS DE MANHATTAN, UN SISTEMA SOCIAL A TIEMPO REAL, A 1 DE MAYO DE 1971, 1971. Colección INMCBA. Fundación MACBA. Donación National Comitee and Board of Trustees Whitney Museum of American Art © Hans Haacke, VEGAP, Barcelona. Foto: Cortesía del artista

50. O'Doherty, Brian, *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*, Murcia: Cendeac, 2011.

Shapolsky et al. Sociedades Inmobiliarias de Manhattan, un sistema social a tiempo real, a 1 de mayo de 1971 (1971) consiste en unos paneles que contienen 142 fotografías de edificios de viviendas destinados a poblaciones con recursos bajos en distintas áreas de Nueva York, que se acompañaban de mapas, gráficos y datos que contenían informaciones sobre la corrupción en el sector inmobiliario de la familia Shapolsky. La obra iba a formar parte de una exposición individual dedicada al artista en el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York. Sin embargo, la exposición fue suspendida seis semanas antes de su apertura por el director del museo, Thomas Messer, antecesor de Thomas Krens en el puesto, porque Haacke se negó a retirar de la exposición esta y otras dos obras que no parecieron adecuadas a Messer. Con la inclusión de esa «información» en las paredes del museo, Haacke abría una grieta en el cubo blanco que lo conectaba con su exterior. Messer no podía tolerar que un documento de la vida cotidiana entrase de ese modo en un lugar destinado exclusivamente a las ideas⁵¹, tal y como apuntaba en su carta para justificar la cancelación: «la decisión había estado entre la aceptación o el rechazo a la entrada de una sustancia extraña en el organismo del museo de arte»⁵². A esto había que añadir la naturaleza del documento, que, a pesar de ser información de dominio público, era comprometedor por su contenido. Con esta solicitud de retirada, el museo articulaba «su ideología de autonomía y privacidad mediante una defensa literal del derecho de la propiedad privada»⁵³.

Estas obras de Haacke abordan el clima en que se mueve el mundo del arte y cómo su sostenibilidad es frágil, en las diversas acepciones de lo climático. Con ellas, la galería y el museo no actuarían tanto como objetos de crítica en sí mismos como lugares en los que se puede hacer visible un conjunto de relaciones que normalmente son abstractas y están ocultas a nuestra vista⁵⁴. Estas propuestas fueron inspiradoras para la nueva institucionalidad porque en su crítica reclaman una institución conectada con el mundo (natural y social) y que produzca fricción social. Una institución que más allá de producir valor y defender la propiedad privada y la acumulación asuma su compromiso con la justicia social. En definitiva, una institución conectada con la tierra, consciente del *sistema social a tiempo real* del que forma parte.

En el otoño de 1971 el Guggenheim de Nueva York añadió a la polémica de la clausura de la exposición de Hans Haacke de la primavera de aquel año, la retirada de la obra del artista francés Daniel Buren *Peinture-Sculpture*, incluida en la *Guggenheim International Exhibition*⁵⁵. En el año 2005, treinta y cuatro años después de la polémica, la obra fue expuesta en el museo, hecho que sumado a la

51. Borja-Villel, Manuel: *Op. cit.*, p. 26

52. *Ibid.*, p. 58

53. Deustche, Rosalyn: «Property Values: Hans Haacke, Real Estate, and the Museum», *October Files Hans Haacke*. Massachusetts, MIT Press, 2015, p. 161

54. Fraser, Andrea: «De la crítica de las instituciones...», *op. cit.*, p. 19

55. La obra consistía en una inmensa bandera que caía suspendida desde el techo hasta casi el suelo del edificio. Una vez instalada, un grupo de artistas incluidos en la muestra protestaron porque dificultaba la visión de sus obras y un desencuentro con la dirección del museo acabó con la retirada de *Peinture-Sculpture*. La retirada de la obra de la exposición despertó la reacción de otros artistas incluidos en la exposición. Carl André retiró su obra de la muestra y Sol LeWitt, Lawrence Weiner, y Robert Ryman, entre otros, escribieron una carta de protesta.

sensación de que las prácticas asociadas a la crítica institucional habían alcanzado cierto estatus histórico y compuesto una forma de canon, Andrea Fraser escribió su influyente ensayo *De la crítica de las instituciones a una institución de la crítica*, publicado originalmente en la revista *Artforum* en septiembre de aquel año⁵⁶. En ese texto, en el que valoraba el nivel de absorción y asimilación que el museo, como institución, tiene de su propia crítica, Fraser exponía también lo siguiente, copio un párrafo que creo merece la pena mantener completo:

Cada vez que hablamos de «institución» como de algo distinto a «nosotros» desestimamos nuestro papel en la creación y perpetuación de sus condiciones. Eludimos la responsabilidad (o dejamos actuar en contra) ante las complicidades, componendas y censura –autocensura sobre todo– que todos los días generan nuestros intereses en el campo y los beneficios que obtenemos en ellos. No es cuestión de estar dentro o fuera, o del número y escala de los diferentes lugares organizados para la producción, presentación y distribución del arte. No es cuestión de estar contra la institución. Nosotros somos la institución. La cuestión es qué clase de institución somos, qué clase de valores institucionalizamos, qué formas de prácticas premiamos y a qué clase de premios aspiramos. Porque la institución del arte es interiorizada, encarnada y llevada a la práctica por personas individuales: por eso son preguntas que la crítica institucional nos pide que, ante todo, nos hagamos a nosotros mismos.⁵⁷

Esta reflexión de Fraser nos invita a implicarnos también nosotros, como ciudadanos, en ese sistema a tiempo real que es el museo. En este sentido, cualquier proyecto museístico en el futuro debería partir de procesos democráticamente abiertos y con mayor participación de distintos estratos de la sociedad civil en su gobernanza.

EL EFECTO GUGGENHEIM: «EL MUSEO ESTÁ IMPOLUTO»

Mientras escribo estas líneas, las trabajadoras de la limpieza del museo Guggenheim de Bilbao acumulan más de 220 días de huelga para reclamar mejoras en sus condiciones laborales a la empresa Ferrovial, que es quien en realidad las contrata y suministra el servicio de limpieza al museo. El modelo de externalización de servicios mediante la subcontratación a grandes empresas constructoras y de infraestructuras que amplían su negocio en sectores como la limpieza o la seguridad está extendido en las instituciones del Estado español y el museo no es una excepción. Sin ir más lejos, Ferrovial fue la empresa constructora del edificio diseñado por Gehry⁵⁸. La licitación de estos servicios suele priorizar la oferta económica sobre cualquier otro criterio y eso produce unas condiciones de vida en sus trabajadores de las que el museo es el último responsable. Desde el 21 de

56. En castellano está incluido en el volumen del mismo título. *Op. cit.*

57. *Idem*, p. 25

58. En la página web de la empresa constructora pueden verse numerosos recursos y entrevistas como al jefe de obras del edificio hablar de los pormenores de la construcción de un edificio «adelantado a su tiempo» <https://www.ferrovial.com/es-es/negocio/proyectos/museo-guggenheim/>

junio de 2021, cuando dio comienzo la huelga, las limpiadoras del Guggenheim Bilbao han realizado distintas acciones performáticas de protesta. El 7 de julio, con motivo de la festividad de San Fermín se vistieron de blanco y ataron un pañuelo rojo al cuello y, ante la icónica escultura *Puppy* del artista estadounidense Jeff Koons situada frente al museo, emularon el «chupinazo» pamplonés para reivindicar una equiparación salarial con los limpiadores viarios, en su mayoría hombres, que reciben unos salarios superiores de hasta 8000 euros anuales⁵⁹. En noviembre de ese mismo año, ya transcurridos más de cuatro meses de huelga, las trabajadoras se vistieron de empresarias y desfilaron por la ciudad hasta el museo para felicitar a los directivos del museo por su destacada labor en la opresión a la mujer⁶⁰. Sin embargo, y a pesar de la huelga, según testimonio de las propias limpiadoras, el museo corporativo sigue tan impoluto como en la descripción que hiciera Fraser tras su visita en 2001, parece que la institución y la empresa no están respetando el paro y recurren a otras limpiadoras para hacer las labores de limpieza del museo, ya que solo tres de las habituales no han secundado la protesta. Estos datos nos podrían invitar a concluir que el «efecto Guggenheim» se sustenta, en parte, sobre la explotación laboral y la desigualdad de género, circunstancias, que, junto a otras ya expuestas anteriormente, nos pueden llevar a concluir la insostenibilidad del modelo en términos sociales.

Las acciones de corte performático realizadas por las trabajadoras de Ferrovial que limpian el museo nos recuerdan a los carnavales de resistencia del movimiento antiglobalización que, en la primera década de los dosmil irrumpieron de distinta forma en museos como el MACBA⁶¹. Los gestos y signos que aparecen en las movilizaciones responden a la necesidad de generar representaciones específicas para cada lucha, entendiendo que la presencia sónica en el espacio público es consustancial a la protesta. Esta forma de reivindicación festiva y paródica tiene una larga tradición que en el Estado español se remonta a las décadas de los setenta y ochenta desde las luchas feministas⁶² a las protestas contra el ingreso de la OTAN, y aunque su genealogía se puede rastrear a mucho tiempo



FIGURA 6. HUELGA DE LAS TRABAJADORAS DE EDUCACIÓN SUBCONTRATADAS POR EL MACBA. Foto: Antonio Montero

59. «Trabajadoras de limpieza del Guggenheim reivindican una mejora de sus condiciones laborales con un encierro de San Fermín», en *Eldiario.es*, 9 de julio de 2021. https://www.eldiario.es/euskadi/trabajadoras-limpieza-guggenheim-reivindican-mejora-condiciones-laborales-encierro-san-fermin_1_8121177.html

60. «Limpiadoras en huelga del Guggenheim y limpiadoras de Gipuzkoa unidas por la solidaridad», en Ecuador Etxea, 16 de noviembre de 2021. <https://www.ecuadoretxea.org/limpiadoras-en-huelga-del-guggenheim-bilbao-y-limpiadoras-de-gipuzkoa-unidas-por-la-solidaridad/>

61. Entre las más destacadas está el proyecto de Las Agencias, pero también otros proyectos mencionados en la nota 13, así como toda la actividad desplegada por el Programa de Estudios Independientes del Museo.

62. Garbayo-Maetzu, Maite, Montero, Justa y Rosón, María: Entrevista a Justa Montero, «Feminismos: revueltas y tácticas de resistencia. Imágenes de un mundo por venir», *Re-visiones*, 2021. <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/480>

atrás, tuvieron un importante desarrollo durante el movimiento antiglobalización de finales de la década de los noventa, en la resistencia a la expansión neoliberal, que es el momento en que entraron en el museo, a pesar de que el Guggenheim no se haya caracterizado precisamente por la incorporación de esas prácticas contestatarias en su discurso.

Las protestas de los trabajadores de la empresa Ciut'art serveis educatius que tuvieron lugar en 2017 por la mejora de sus salarios y por la regularización de su situación contractual con la empresa provocaron que el MACBA permaneciese cerrado al público durante casi tres meses⁶³. Curiosamente, en las movilizaciones realizadas por estas trabajadoras, el personal de atención al público y las educadoras que desempeñaban la tarea de acompañar a los visitantes por las salas llenas de arte político del museo no se caracterizaron por su carácter performático, más bien estuvieron centradas en la acción directa: bloqueo de la puerta de acceso al museo, creación de una caja de resistencia, recogida de firmas, tejido de solidaridad con otros trabajadores en otras instituciones culturales de la ciudad... Puede ser que las educadoras del museo fuesen conscientes de que cuando las prácticas simbólicas entran en el museo estas se desactivan tal y como apuntaba Fraser y que en esa lucha específica era necesario tomar distancia con las formas performáticas de protesta. Pero más allá del carácter performático o clásico de las protestas, los museos, sea cual sea su línea expositiva o sus vías de financiación, por ser instituciones de la cultura, habrían de hacerse cargo del tipo de vidas que producen y en qué lógicas de la muerte participan. Quizás para ello habría que sustraer definitivamente al museo de la lógica del beneficio económico, la acumulación y el crecimiento.

PROPUESTAS HACIA UN MUSEO ECOSOCIAL

Como hemos podido ver en estas páginas, el proyecto neoliberal no queda limitado a lo económico, sino que se extiende a todas las esferas de la vida, y esto lo hace a partir de unos modos de gobernanza que consiguen transformar de raíz toda actividad y «economizar esferas y actividades que hasta entonces estaban regidas por otras tablas de valor⁶⁴». Esta economización va más allá de la monetización en lo que Foucault llamó «gubernamentalización del Estado», todo gobierno es *para* los mercados y está orientado por los principios de mercado⁶⁵. Un ejemplo claro de estas transformaciones en los estados fue la modificación en agosto de 2011 del artículo 135 de la Constitución española para introducir el concepto de estabilidad presupuestaria mediante el cual el pago de la deuda pública debería priorizarse ante

63. Aquella huelga era una protesta más de los trabajadores de la empresa de servicios que, durante más de una década, proveyó al museo de educadores y personal de atención al público con unos contratos de temporalidad parcial y con los salarios/hora más bajos de todo el sector.

64. Brown, Wendy: *El pueblo sin atributos: La secreta revolución del neoliberalismo*, Barcelona, Malpaso, 2016, p. 19.

65. Id: *En las ruinas del neoliberalismo. El ascenso de las políticas antidemocráticas en Occidente*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2020, p. 45.

cualquier otro gasto del Estado. Aquella modificación no fue solamente nominal ya que, desde entonces, instituciones dependientes de lo público, como el museo, pasaron a estar sometidas a la regla del gasto, hasta tal punto que las lógicas del ingreso y el gasto en la gestión del museo no solo se han impuesto, sino que se han normalizado. En la actualidad, buena parte de los museos financiados con fondos públicos funcionan con alta dependencia de los ingresos propios que se consiguen a través de patrocinios, del alquiler de sus espacios más singulares o la venta de entradas vinculada al turismo, lo que le hace cómplice flujo constante de vuelos de bajo coste, así como la lógica depredadora del Airbnb lo que debilita su legitimidad como institución del bien común.

Sin embargo, la emergencia climática fuerza pensar otros modelos para el museo por venir y quisiera, a modo de conclusión, proponer una posible alternativa a partir de una imagen, esta vez traída de la naturaleza. En *La vida de las plantas. Una metafísica de la mixtura* el filósofo italiano Emanuele Coccia plantea pensar lo vivo a partir de los vegetales, aquellos seres que, de forma silenciosa pero constante, hacen la atmósfera respirable, regulan el clima y posibilitan la vida animal en el planeta Tierra. En su análisis, Coccia describe cómo la superficie total del sistema radicular de una planta de centeno puede alcanzar cuatrocientos metros cuadrados, es decir, una superficie ciento treinta veces superior a la de su cuerpo aéreo. La fisonomía de la planta del centeno me parece una buena imagen para ilustrar un nuevo paradigma para el museo que se asiente más allá del régimen de la visibilidad, la exposición perpetua y la espectacularidad. Este museo, consciente de su condición interdependiente y en absoluto autónoma, genera un tipo específico de prácticas que tradicionalmente han estado más cercanas a los departamentos de programas públicos y que se deben a una extensa e imprescindible actividad invisible de cuidado, nutrición y sostén realizada por artistas, escuelas, asociaciones, educadores y múltiples agentes en colaboración con el museo (que son además los que están más precarizados en el sistema del arte). Como la planta del centeno, el museo enraizado estaría cada vez más arraigado en el territorio: una suma de proyectos interconectados a partir del establecimiento de relaciones horizontales, duraderas y flexibles que nutren y se nutren del contexto. Esta propuesta de museo enraizado enlazaría con la idea de un museo para «terricolas», no para extraterrestres o «aliens», personas alienadas que no están conectadas con el mundo que los circunda, por seguir la bella imagen de Yayo Herrero⁶⁶. Un museo en el que lo ecológico esté íntimamente vinculado a lo social y que despliegue una práctica situada en relación con la crisis de la civilización, la potencia del arte para imaginar mundos por venir, así como una preocupación por la vida en sus distintas formas.

66. Herrero, Yayo: *Ausencias y extravíos*. Madrid, Revista Contexto y Ecologistas en Acción, 2021, p. 33.

REFERENCIAS

- Albarrán, Juan (coord.): *Arte y transición*. Madrid, Ed. Brumaria, 2012.
- Badía, Tere y Marzo, Jorge Luis: *Las políticas culturales en el Estado español (1985-2005)*, recurso en línea https://www.soymenos.net/politica_espanya.pdf, 2006.
- Borja-Villel, Manuel y Romero, Yolanda: *10.000 francos de recompensa (el museo de arte contemporáneo vivo o muerto)*, Madrid, SEACEX, UNIA y Ministerio de Cultura, 2009.
- Bradley, Kim: «The deal of the Century», *Art in America* (julio de 1997) p. 48. Disponible en castellano en línea: <https://m.blog.naver.com/PostView.naver?isHttpsRedirect=true&blogId=kcd5707&logNo=120018111412>
- Bourdieu, Pierre y Haacke, Hans: *Free Exchange*. Cambridge, Polity Press, 1995.
- Brown, Wendy: *El pueblo sin atributos: La secreta revolución del neoliberalismo*, Barcelona, Malpaso, 2016.
- Brown, Wendy: *En las ruinas del neoliberalismo. El ascenso de las políticas antidemocráticas en Occidente*. Madrid, Traficantes de Sueños, 2020.
- Carrillo, Jesús (ed.): *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Barcelona, ArtelekuDiputación Foral de Gipuzkoa, MACBA y la Universidad Internacional de Andalucía-UNIA artepensamiento, 2004.
- Carrillo, Jesús y Vega Manrique, Miguel: «¿Qué es un museo feminista? Desacuerdos, negociación y mediación cultural en el Museo Reina Sofía», *Espacio, tiempo y forma*. Serie VII, Historia del Arte, Nº 8 (Nueva época), 2020.
- Fraser, Andrea, *De la crítica institucional a la institución de la crítica*. México D.F., Siglo XXI Editores, 2016
- Garbayo-maetzu, Maite, Montero, Justa y Rosón, María: Entrevista a Justa Montero, «Feminismos: revueltas y tácticas de resistencia. Imágenes de un mundo por venir», *Re-visiones*, 2021. <http://www.re-visiones.net/index.php/RE-VISIONES/article/view/480>
- Grasskamp, Walter: *Hans Haacke*. Nueva York, Phaidon, 2004.
- Guasch, Ana María: «Biennialisme i globalització del sistema de l'art», conferencia en el MACBA, octubre de 2020, dentro del curso *Utòpics 90*, disponible en línea <https://www.youtube.com/watch?v=IzoLnQ7oRxk>
- Guasch, Anna Maria y Zulaika, Joseba (eds): *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid, Akal, 2007.
- Haacke, Hans, «*Working Conditions. The Writings of Hans Haacke*, ed. Alexander Alberro, MIT Press, Cambridge, 2016.
- Herrero, Yayo: *Ausencias y extravíos*. Madrid, Revista Contexto y Ecologistas en Acción, 2021.
- Holmes, Brian: «La personalidad flexible. Hacia una nueva crítica cultural». *Brumaria 7. Arte, máquinas y subjetivación*, noviembre de 2006. Madrid, Brumaria, 2006.
- Jiménez, José: «Hacia un museo ecosistémico», ICOFOM Study Series, 48-2, 2020, <http://journals.openedition.org/iss/2596>; <https://doi.org/10.4000/iss.2596>
- Krauss, Rosalind: «The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum», *October*, Autumn, Nueva York, 1990, vol 54, pp. 3-17.
- Medina, Cuauhtémoc, *Andrea Fraser. L'1% C'est moi*, MUAC Museo de Arte Contemporáneo de México, México, 2016.
- Mörsch, Carmen: «Alliances for Unlearning: On the Possibility of Future Collaborations Between Gallery Education and Institutions of Critique», *Afterall* (Spring 2011), Londres, 2011, pp. 5-13.

Rementeria, Iskandar: *Oteiza y el Centro Cultural Alhóndiga de Bilbao. Una interpretación estética*. Bilbao, Museo Oteiza y Azkuna Zentroa, 2017.

Vindel, Jaime: *Estética fósil. Imaginarios de la energía y crisis ecosocial*. Barcelona, MACBA – Arcadia, 2020.

VV.AA.: *brumaria #2*, 2002.

VV.AA.: *La bestia y el soberano*. Leipzig, MACBA y Württembergischer Kunstverein, 2018.

VV.AA.: *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002 – 2007*. Barcelona, MACBA, 2010.

VV.AA.: *October Files Hans Haacke*. Massachusetts, MIT Press, 2015.

VV.AA.: *Repensar los museos*, Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, 2019.

Zulaika, Joseba: *Guggenheim Bilbao. Crónica de una seducción*. Madrid, Nerea, 1997.

Películas

MACBA, la derecha, la izquierda y los ricos. SUB -- Societat U de Barcelona (Tere Badia, Octavi Comeron, Jorge Luis Marzo, Montse Romaní, Guillermo Trujillano), documental en línea. Barcelona, 2014. En línea <https://www.youtube.com/watch?v=rDzt22T-xjY>

