

MUSEOLOGIA RADICAL

O ¿Qué es “contemporáneo” en los museos de arte contemporáneo?

CLAIRE BISHOP

Capítulo I

VAN DENTRO/ ENTRANDO

Es polémico pensar el idealismo en museos de arte contemporáneo considerando el texto "La lógica de la tarde capitalista Museo Cultural" escrito por la historiadora del arte Rosalind Krauss en 1990, realizado a partir de la experiencia de dos museos de arte contemporáneo, el Musée d' Art Moderne de Paris y el sitio previsto de Mass MoCA en Massachusetts. Krauss fue visionaria en: la década que vio una proliferación sin precedentes de nuevos museos dedicados al arte contemporáneo y su insuficiencia al aproximarse al modelo de las grandes empresas; estas han sido características centrales de la migración del modelo de Museo del siglo XIX como institución de la cultura de élite a su encarnación actual como un templo populista de ocio y entretenimiento.

Hoy, sin embargo, un modelo más radical de Museo está tomando forma: de manera experimental, menos determinado por la magnitud arquitectónica y ofreciendo más politización, y compromiso con nuestro momento histórico. Los tres museos en Europa, que recurren a la amplia gama de artefactos para situar la relación del arte con historias particulares de relevancia universal son, el Van Abbemuseum de Eindhoven, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid y Muzej sodobne umetnosti Metelkova (MSUM) en Ljubljana, intentan representar los intereses y las historias de los territorios marginados y oprimidos. Esto no significa que subordinan el arte a la historia en general, sino que movilizan el mundo de la producción visual para inspirar la necesidad de estar en el lado vertical de la historia.

No es casualidad que cada uno de estos museos también ha participado en la tarea de repensar la categoría de 'lo contemporáneo'. El primer preceptismo de preocupaciones: es la condición de tomar nuestro momento actual como el horizonte y el destino de nuestro

pensamiento. Este es el uso dominante del término 'contemporáneo' en el arte de hoy; se basa en la incapacidad para entender nuestro momento en su totalidad global y la aceptación de esta incompreensión como una condición constitutiva de la época histórica actual. El segundo modelo, lo moderno se entiende como un método dialéctico y un proyecto politizado con una comprensión más radical de la temporalidad. Tiempo y valor resultan cruciales categorías puestas en juego en la formulación de una noción de lo que yo llamo una 'dialéctica de la contemporaneidad', señala un acercamiento del público al museo. Una de las consecuencias de acercarse a las instituciones a través de esta categoría es un replanteamiento del Museo, la categoría de arte que consagra y las modalidades de espectadores producen.

Capítulo II

MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Aunque en los últimos veinte años se ha visto una diversificación de museos; la lógica dominante de privatización une la mayoría de estos espacios. En Europa, ha aumentado la dependencia de las donaciones y el patrocinio corporativo a medida que los gobiernos retiran gradualmente la financiación pública de la cultura. En los Estados Unidos, la situación siempre ha sido así, pero ahora se está acelerando: un marchante de arte, Jeffrey Deitch, fue nombrado jefe del Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, en enero de 2010. Dos meses más tarde, el Nuevo Museo instaló polémicamente la colección de su multimillonario fideicomisario Dakis Joannou y empleó al artista Jeff Koons —ya en la colección de Joannou— para comisariar la exposición. Mientras tanto, es bien sabido que el Museo de Arte Moderno de Nueva York revisa regularmente su colección permanente sobre la base de las últimas adquisiciones de sus fideicomisarios. De hecho, a veces puede parecer como si los museos contemporáneos hubieran cedido la investigación histórica a galerías comerciales: Gagosian, por ejemplo, ha montado una serie de espectáculos taquillos de maestros modernos (Manzoni, Picasso, Fontana) cuidadosamente comisariado por historiadores como los de un museo tradicional.

En América Latina, aunque las instituciones de arte contemporáneo financiadas con fondos públicos han existido desde la década de 1960, por ejemplo en Sao Paulo y Lima, donde dos museos forman parte de los campus universitarios (MAC-USP y LiMAC), los espacios de arte contemporáneo de más alto perfil son todos privado: Jumex en la Ciudad de México (establecida en 1999), MALBA en Buenos Aires (2001), Inhotim de Brasil (2006).

En Asia, los museos de arte contemporáneo más grandes basados en colecciones se han establecido bajo la égida de personas adineradas (como el Museo de Arte Mori, Tokio, 2003, o el Museo del Dragón en Shanghai, 2012) o corporaciones (como el Museo de Arte de Samsung, Seúl, 2004). Recientemente el gobierno chino ha abierto su primer museo estatal de arte contemporáneo, la Central de Arte, con sede en una antigua planta industrial de Shanghai (octubre de 2012), a la que seguirá el museo M+ en Hong Kong, que será el museo de arte contemporáneo más grande, que se inauguró en 2015. Sin embargo, muchos museos asiáticos podrían ser descritos como kunsthallen porque muestran exposiciones temporales, ya que su

compromiso con una política de colección es insignificante: piense en el Museo de Arte Beijing Today (2002), el Museo de Arte Minsheng de Shanghai (2008) y Rockbund Museo de Arte (2010), o el Guangdong Times Museum, Guangzhou (2010).

Como han observado los críticos, la expresión visual de esta privatización ha sido el triunfo del envoltorio externo del museo se ha vuelto más importante que su contenido, tal como Krauss previó en 1990, dejando el arte con la opción de mirar siempre más perdidos dentro de gigantescos hangares post-industriales, o superdimensionando para competir con su envolvente. Mirando este panorama global de museos de arte contemporáneo, lo que los une a todos es menos una preocupación para una colección, una historia, una posición o una misión que la sensación de que la contemporaneidad se está escenificando a nivel de imagen: lo nuevo, lo fresco, lo fotogénico, el bien diseñado, el económicamente exitoso.

¿Cuándo se convirtió el arte contemporáneo en una categoría tan deseable? En 1940, un manifiesto de artistas, diseñado por Ad Reinhardt, preguntó la capacidad del MoMA para mostrar el presente en lugar de simplemente exhibir el pasado, preguntando "¿Qué tan moderno es el Museo de Arte Moderno?" Los artistas recogieron el museo y exigieron más exposiciones de arte contemporáneo estadounidense, en lugar de un sinfín de espectáculos de pintores y escultores europeos de principios del siglo XX.

En el período de posguerra, las instituciones tendían a favorecer el término "arte contemporáneo" como sustituto para 'moderno': el Instituto de Artes Contemporáneas de Londres fue fundado en 1947, optando por mostrar exposiciones temporales en lugar de construir una colección permanente, al igual que muchos lugares con títulos similares. En estos ejemplos, una vez más, lo "contemporáneo" se refiere menos estilo o período que a una afirmación del presente. En contraste, el Instituto de Arte Moderno de Boston fue renombrado Instituto de Arte Contemporáneo en 1948 como una forma de distanciarse del internacionalismo de vanguardia del MoMA; se dirigió a la categoría más capacitada de lo "contemporáneo" para legitimar una agenda regionalista, comercial y conservadora.

El Nuevo Museo de Nueva York es un importante caso de transición en la historia de museos que se convierten en presentistas. Establecido en 1977 como una alternativa al MoMA y el Museo Whitney de Arte Americano, el Nuevo Museo inicialmente construyó una "colegiatura semi-permanente" bajo la égida de su primera directora, Marcia Tucker. La colección iniciada en 1978, se dedicó al tipo de trabajo desmaterializado, conceptual, performativo, un arte basado en procesos. Estas obras representaban posiciones de sujetos marginados y ocupaban una posición en contra de la política de la era Reagan. La idea del museo era desestabilizar la idea de coleccionar, manteniendo la vista en el presente: las obras serían seleccionadas de los espectáculos, como una forma de documentación, pero después de una década estas obras serían desafiadas para crear espacio. Este modelo de colección no era nuevo: era más o menos el mismo que el implementado en 1818, cuando el Museo de Luxemburgo en París se convirtió en el Museo de los Artistas Vivientes, un nombre elegido para posicionar la institución en contraste directo con el Louvre, que estaba reservado para artistas "históricos" (es decir, muertos). Este modelo también fue seguido por Barr en el MoMA a partir de 1931: las obras serían desadhesivas después de cincuenta años, o pasarían al Museo Metropolitano de Arte, una práctica que continuó hasta 1953.

Lo que hace que la "colección semipermanente" del Nuevo Museo sea distintiva es que formó un puente entre las prácticas artísticas alternativas de la década de 1970 (informadas por la crítica institucional y el arte de los sistemas) y la lógica de mercado de la década de 1980 (ejemplificada por los negocios de la colección de Charles Saatchi). Por un lado, la colección semi-permanente funcionaba como una "anti-colección", permitiendo que las obras fluyeran dentro y fuera, rechazando una historia correcta o autorizada del arte contemporáneo. Por otro lado, este movimiento perpetuo hizo que el museo "cumpliera con las nociones de obsolescencia y la marcha de la moda". Tucker más tarde reconoció que la semipermanencia de la colección, denegó el acceso al pasado en favor del presente, en lugar de poner los dos en diálogo. Hoy en día, no se menciona la colección del Nuevo Museo de alrededor de 670 obras. En su sitio web se autodefine como "institución no colecta". En cambio, se hace hincapié en los espectáculos individuales de artistas vivos reconocidos (o recientemente fallecidos). Hay muy poco que diferenciar, comparando las actividades del Guggenheim, Whitney, MoMA o incluso el Metropolitano, todos muestran arte contemporáneo. La única diferencia discernible del Nuevo Museo, es la marca: la demografía inmensamente joven y a la moda.

Capítulo III

TEORIZACIÓN DE LO CONTEMPORÁNEO

Hasta finales de 1990, lo contemporáneo parecía sinónimo de 'posguerra', denotaba el arte después de 1945; aproximadamente hace diez años, se trasladó para comenzar en algún lugar en la década de 1960. La década de 1960 y 1970 generalmente tienden a considerarse como alto modernista, y el argumento se ha planteado en 1989, como el comienzo de una nueva era, con la caída del comunismo y la aparición de markets Global, esta periodización opera desde una lógica occidental. En China, el arte contemporáneo tiende a ser la década de 1970 (el final oficial de la Revolución Cultural) y el inicio del movimiento de la democracia; en la India se considera desde la década de 1990. En América Latina, no hay ninguna división real de lo moderno y lo contemporáneo, porque esto significaría categorías occidentales hegemónicas. En África, el arte contemporáneo data desde el final del colonialismo (finales de los años 1950/1960 en países anglófonos y francófonos, la década de 1970 en el caso de ex colonias portuguesas), o tan tarde como la década de 1990 (el fin del apartheid en Sudáfrica, la primera Bienales de África y el inicio de NKA: Journal de arte africano contemporáneo).

Es disfuncional el intento de periodizar el arte contemporáneo, incapaz de acomodar la diversidad global. Los teóricos más recientes, lo han posicionado como una categoría discursiva. Para el filósofo Peter Osborne, lo contemporáneo es una "ficción operativa": fundamentalmente es un acto productivo de la imaginación, porque atribuimos un sentido de unidad al presente, que abarca las temporalidades disyuntivas globales nunca podemos captar; como tal es un tiempo de stasis. Para Boris Groys, el modernismo se caracterizó por un deseo de superar el presente en nombre de la realización de un futuro glorioso (sea este utopismo vanguardista o el plan de cinco años de estalinista); contemporaneidad, por el contrario, está marcado por "un prolongado, potencialmente infinito período de retraso,"

motivado por la caída de comunismo. Osborne y Groys, un futuro de modernismo ha sido reemplazado por una estética, presente aburrida ("estamos atascados en el presente como se reproduce sin líder para cualquier futuro"). Groys recuerda el ritual secular de repetición es el video del lazo como instancia del arte contemporáneo es decir la relación de temporalidad, que crea, sostiene, un exceso" no-histórico de tiempo a través del arte."

Otros teóricos han afirmado a lo contemporáneo como una cuestión de separación temporal. Giorgio Agamben, por ejemplo, se postula como un estado en ruptura temporal: él escribe, "es esa relación con el tiempo que se adhiere a ella a través de una separación y un anacronismo," y es sólo por este fin o "dyschrony" que uno realmente puede contemplar evocadoramente, ser capaz de "fijar su mirada en la oscuridad de la época" y "estar a tiempo para una cita que uno no puede perderse." El Anacronismo impregna también la lectura de Terry Smith, argumentó que la contemporaneidad debe establecerse igualmente contra los discursos del modernismo y el postmodernismo, ya que se caracteriza por antinomias y asincronías: es decir lo simultáneo e incompatible, la coexistencia de diversas modernidades y las desigualdades sociales actuales, las diferencias que persisten a pesar de la difusión de sistemas de telecomunicaciones y la supuesta universalidad de la lógica del mercado.

Estos enfoques discursivos parecen caer en uno de los dos campos: o la contemporaneidad como éxtasis (es decir, es una continuación del estancamiento post-histórico del posmodernismo) o refleja una ruptura con el posmodernismo al afirmar una plural y disyuntiva relación con la temporalidad. Esto último es, por supuesto, más generativo, ya que nos permite alejarnos tanto de la historicidad del modernismo, caracterizada por un abandono de la tradición y una propulsión hacia lo nuevo, como la historicidad del posmodernismo, equiparada con un 'esquizofrénico' colapso del pasado y del futuro en un presente expandido. La historiadora de arte Christine Ross ha argumentado que los artistas contemporáneos miran hacia atrás para "presentar" el régimen modernista de la historicidad y así criticar su futuridad; los artistas están menos interesados en el enfoque de Walter Benjamin de la historia como discontinuidad radical, escribe, que en "el potencial permanece como formas de resistencia y redistribución de la vida moderna". Sin embargo, otros críticos han cuestionado si estos esfuerzos artísticos son en última instancia más nostálgicos y retrospectivos que prospectivos: Dieter Roelstraete ha arremetido por el giro del arte contemporáneo hacia la narración de la historia e historicizarse por su "incapacidad para mirar el presente, y mucho menos para excavar el futuro.

Un enfoque menos controvertido de las temporalidades disyuntivas se puede encontrar en el resurgimiento del interés por el anacronismo entre los historiadores del arte. Su abogado central, Georges Didi-Huberman, ha argumentado que el anacronismo es una operación tan generalizada en el arte a lo largo de la historia que deberíamos ver su presencia en todas las obras: "en cada objeto histórico, todos los tiempos se encuentran, chocan o se bifurcan, o incluso pueden enredarse entre sí. Basándose en la obra de Aby Warburg (1866–1929), Didi-Huberman expone la idea de que las obras de arte son nudos temporales, una mezcla de pasado y presente; revelan lo que persiste o "sobrevive" (Nachleben) de períodos anteriores, en forma de síntoma en la era actual. Para tener acceso a estas temporalidades estratificadas, se requiere un "shock, un desgarramiento del velo, una irrupción o aparición de tiempo, lo que Proust y Benjamin han descrito tan elocuentemente bajo la categoría de 'memoria

involuntaria". Tomando el ejemplo de Didi-Huberman, Alexander Nagel y Christopher Wood demuestran en *Anachronic Renaissance* (2010) la coexistencia de dos temporalidades, en obras de arte alrededor de 1500, a medida que la cultura cambió de la media religiosa al Renacimiento secular. Argumentando en contra de la idea historicista; cada objeto o evento pertenece a un momento y lugar específicos (la idea sobre la cual se basa el anacronismo), en su lugar proponen el término 'anacrónico' para describir la forma en que las obras de arte realizan una temporalidad recursiva Nagel y la investigación de Wood, aunque convincente, es monodireccional: por su propia admisión, "ingeniero inverso" la obra de arte al revés (en su propio pasado, su propia cronología), en lugar de comenzar con un diagnóstico del presente que requiere la investigación sobre el Renacimiento temprano como medio para movilizar una comprensión diferente de hoy. Por el contrario, lo que yo llamo un contemporáneo dialéctico busca navegar múltiples temporalidades dentro de un horizonte más político. En lugar de simplemente afirmar que muchas o todas las veces están presentes en cada objeto histórico, tenemos que preguntarnos por qué ciertas temporalidades aparecen en determinadas obras de arte en momentos históricos específicos. Además, este análisis está motivado por el deseo de entender nuestra condición actual y cómo cambiarla. Para que este método no se interprete como otra forma de presentismo, el objetivo final es interrumpir el pluralismo relativista del momento actual, en el que todos los estilos y creencias se consideran igualmente válidos, y avanzar hacia una comprensión más política y debería estar dirigiéndose. Si, como afirma Osborne, lo contemporáneo global es una ficción compartida, entonces esto no denota su "imposibilidad", sino que proporciona la base para un nuevo imaginario político. La idea de que los artistas puedan ayudarnos a vislumbrar los contornos de un proyecto para repensar nuestro mundo es sin duda una de las razones por las que el arte contemporáneo, a pesar de su casi total inbricación en el mercado, sigue despertando tanto interés y preocupación apasionada ¿Dónde encajan los museos en esto? Mi argumento es que los museos con una colección histórica se han convertido en el campo de pruebas más fructífero para una contemporaneidad no presentista y multitemporal. Esto contrasta directamente con la suposición común de que el sitio privilegiado del arte contemporáneo es la biennial globalizada; la lógica operativa de este último permanece encerrada dentro de una afirmación del zeitgeist, y cualquier navegación del pasado tiende a servir sólo como una lámina para los artistas más jóvenes. Por supuesto, para muchos curadores, el peso histórico de una colección permanente es un albatros que inhibe la novedad tan esencial para atraer nuevos públicos, ya que la incesante rotación de exposiciones temporales se considera más emocionante (y rentable) que encontrar otra forma de mostrar el canon. Sin embargo, hoy en día, cuando tantos museos se ven obligados a volver a sus colecciones porque los fondos para exposiciones temporales basadas en préstamos han sido recortados debido a las medidas de austeridad, la colección permanente puede ser el arma más grande de un museo para romper el éxtasis del presentismo. Esto se debe a que nos obliga a pensar en varios tiempos simultáneamente: el pasado perfecto y el futuro anterior. Es una cápsula del tiempo de lo que una vez fue considerado culturalmente significativo en períodos históricos anteriores, mientras que las adquisiciones más recientes anticipan el juicio de la historia por venir (en el futuro, esto se habrá considerado importante). Sin una colección permanente, es difícil para un museo apostar cualquier reclamo significativo a un compromiso con el pasado, pero también, yo apostaría, con el futuro.

Por supuesto, la mayoría de los museos sólo han experimentado con sus posesiones hasta el punto de idear ahorcamientos temáticos, en la creencia de que un abandono de la cronología es la mejor manera de refrescar las colecciones permanentes y hacerlas más emocionantes y contemporáneas (en el sentido presentista). Este experimento comenzó en el MoMA con *Modern Starts* (1999), donde fue rápidamente expulsado en favor de un regreso a la cronología canónica, pero el enfoque continúa hoy en la Tate Modern y el Centre Pompidou. Pero mientras que los ahorcamientos temáticos han permitido una mayor diversidad de las exhibiciones, también dan lugar a la cuestión hermenéutica del anclaje histórico: si el pasado y el presente se derrumban en grupos transhistóricos y transgeográficos, ¿cómo se pueden entender las diferencias entre lugares y períodos? Tal vez lo más importante, ¿impiden que el museo exprese su compromiso o preferencia por una lectura histórica sobre otra? No es difícil argumentar que el relativismo de la colección temática pende de un lugar perfecto, porque después de 2000 está en perfecta sincronía con el marketing museístico: una galería para complacer a todos los demográficos, sin tener que alinear la institución con ninguna narrativa o posición en particular. Es por lo tanto, sorprendente que casi toda la literatura sobre colecciones de museos desde 2000 ha asumido que las cuatro suites de la colección de Tate Modern ofrecen el riposte "bueno" al ejemplo "malo" del MoMA. Pocos han criticado a la Tate, y sin embargo su enfoque de la historia es igual de apolítica como la devoción del MoMA a la cronología: sus salas giran en torno a las fortalezas de la colección (Surrealismo, Abstracción, Minimalismo), conectando estos movimientos tanto con obras recientes como con precursores históricos, pero estas salas se presentan como módulos intercambiables, abiertos sin fin a la reorganización. Mientras tanto, la falta de cronología en la exhibición de la exposición se compensa ansiosamente por la presencia de enormes líneas de tiempo que decoran las paredes del vestíbulo de cada piso, que luchan por poblar el Narrativa occidental con nuevas adiciones globales.

En el resto de este ensayo, me dirigiré a nuevos paradigmas de exhibición de colección que no sólo han sucedido a la Tate Modern sino que también presentan una nueva categoría de contemporaneidad: el Van Abbemuseum, el Museo Nacional de Reina Sofía y mSUM Liubliana. Cada una de estas instituciones ha colgado su colección para sugerir un replanteamiento provocador del arte contemporáneo en términos de una relación específica con la historia, impulsado por un sentido de las urgencias sociales, políticas actuales, y marcado por traumas nacionales particulares: la culpa colonial y la época franquista (Madrid), la islamofobia y el fracaso de la socialdemocracia (Eindhoven), las guerras de los Balcanes y el fin del socialismo (Liubliana, Eslovenia).

Impulsadas por compromisos políticos claros, estas instituciones se distinguen del modelo actualista del museo de arte contemporáneo en el que los intereses del mercado influyen en lo que se muestra. Estas instituciones elaboran una contemporaneidad dialéctica tanto como práctica museológica como método histórico-artístico.

Capítulo IV

TIME MACHINES: EL VAN ABBEMUSEUM

El Van Abbemuseum fue fundado en 1936 en torno a la colección de un fabricante local en Eindhoven, Henri van Abbe. El museo consta de dos edificios: la estructura original de 1936 (una suite simétrica de galerías modestamente desproporcionadas e iluminadas) y una extensión posmoderna, que se inauguró en 2003, con cinco salas y un auditorio. Su actual director, Charles Esche, se unió al museo en 2004 después de dirigir el Centro Rooseum de Arte Contemporáneo (Malmö), la curación de varias bienales (incluyendo Gwangju, Estambul y Riwaq), y la creación de dos instituciones alternativas en Edimburgo, el Instituto Moderno y la Proto-Academia. Desde su llegada, el Van Abbemuseum ha sido incesantemente experimental, explotando todos los recursos de la institución —su colección, archivo, biblioteca y residencias— para presentar un catálogo de posibles formas de exhibir sus existencias en una sola galería instalaciones denominadas 'Plug Ins'. La primera fase de esta investigación, "Plug In to Play" (2006-2008), se muestra menos como una narrativa histórica que como una serie de instalaciones discretas, algunas organizadas por curadores internos, y algunos por artistas. En lugar de organizar exposiciones temporales basadas en préstamos, el museo utilizó la colección como una exposición temporal. Este período dinámico de experimentación duró tres años, pero mientras que "Plug In to Play" explotó creativamente la gama de formas en que el colección podría ser exhibida, y de maneras extraordinariamente vívidas, el inconveniente era que produjeron sólo un menú fragmentado de posibles opciones para mostrar arte moderno y contemporáneo, en lugar de desplegar estas estrategias para producir una narrativa.

La siguiente fase fue un programa de dieciocho meses, de cuatro partes llamado "Play van Abbe" (2009-2011), en el que el museo intentó pensar en sí mismo como una serie de pantallas interconectadas, en lugar de como una concatenación de instalaciones individuales. La primera parte, "El juego y los jugadores", hizo hincapié en la transparencia institucional y la contingencia histórica: "¿Quiénes son estos 'jugadores' dentro de un museo y qué historias cuentan? ¿Cómo presenta el actual director la colección? ¿De qué manera se posiciona un museo de arte, tanto en el presente como en el pasado? "Una muestra mostraba obras que fueron adquiridas por Edy de Wilde cuando fue director entre 1946 y 1963 (Plug In #34), mientras que una nueva pantalla (Plug In #50) transmitía el núcleo original de la colección del museo: veintiséis pinturas (ninguna de grandes figuras internacionales) comprado por Henri van Abbe en las décadas de 1920 y 1930. "Repetition: Summer Displays 1983" reinstaló una pantalla de colección comisariada por Rudi Fuchs, con el fin de preguntar cómo percibimos este período conservador hoy en día, dibujando así un fuerte contraste entre los enfoques de Fuchs y Esche. Estos marcos curatoriales hacían que las obras expuestas fueran objeto de una doble temporalidad: como voces individuales que hablaban en el presente, pero también como un coro colectivo que alguna vez se consideraba esencial en un momento histórico anterior.

La segunda parte de "Play van Abbe", titulada "Time Machines", surgió de la ambición del museo de ser un "museo de museos" o una "colección de colecciones", mostrando la historia de la exhibición ideológica y los arquetipos y modelos de exposición. Una vez más, la repetición fue una estrategia clave: el museo revivió el proyecto, de recoger reconstrucciones de entornos históricos, puesto en marcha por Jean Leering cuando fue director en la década de 1960. En 2007 el museo ya había encargado una reconstrucción de la Sala de Lectura Los Trabajadores de Aleksandr Rodchenko (1925); en 2009 fabricó Raum der Gegenwart (1930), de László Moholy-Nagy, Wendelien van Oldenborgh reconstruyó el sistema de exhibición de Lina

Bo Bardi para el Museo de Arte de Sao Paulo (1968), y encargó al Museo de Arte Americano de Berlín el remake de *Abstraktes Kabinett* de El Lissitzky (1927-1928). La tercera parte, "La política de coleccionar: presentaba arte orientado conceptualmente de Europa del Este y Oriente Medio: la antigua región porque se relaciona con el pasado y el posible futuro del comunismo, y el segundo porque aborda la islamofobia contemporánea en los Países Bajos, así como proporciona una plataforma para proyectos artísticos que se oponen a la ocupación en curso de Cisjordania. Por ejemplo, Picasso en Palestina (2011) realizó una propuesta de Khaled Hourani, el artista-director de la Academia Internacional de Arte de Palestina, llevo un cuadro de Picasso a Palestina por primera vez, para exponerlo en su institución, propuso tres modelos diferentes de espectador, con audioguías adjuntas que permitieron que estos sesgos epistemológicos se convirtieran en explícitos.

Esche conecta directamente su reorganización de la colección con los recargos políticos de 1989 y los cambios en los museos que se han producido desde entonces, a medida que las instituciones siguen el mercado mucho más de cerca, ampliando tanto el alcance geográfico de las colecciones como sus límites físicos mediante la construcción de extensiones. Esche, argumenta que la tarea del museo es tomar una posición, porque el relativismo es la narrativa dominante del mercado, donde todo está igualado por el valor de cambio. En consecuencia, las selecciones y prioridades de Esche como director se basan en un conjunto de ideales y preocupaciones identificables: los emancipados integrados en las exhibiciones, y posicionar al museo contemporáneo como un narrador histórico partidista.

Sin embargo, el año pasado el Van Abbemuseum fue amenazado con una reducción del veintiocho por ciento de su presupuesto, debido a la objeción del ayuntamiento de sus bajas cifras de visitantes y la negativa del emprendimiento cultural. Irónicamente, esta queja fue hecha por el partido socialdemócrata; la solución, era más exhibiciones de éxito populista. Finalmente, los recortes se redujeron al once por ciento, en parte debido al apoyo internacional en línea, el impulso patory del arte moderno y su continuación en ciertas hebras del arte contemporáneo (una ausencia notable con un estatus de mercado de alto perfil en la colección de obras del Van Abbemuseum: son Damien Hirst, Jeff Koons, o Matthew Barney); el museo pone continuamente énfasis en el legado del comunismo y las posibilidades de su reactivación; el valor social de las historias que conducen a otros futuros imaginados, revisitando historias marginales o reprimidas con el fin de abrir nuevas vistas. Estas premisas motivadoras, son combinadas con el uso creativo del archivo y la documentación del museo.

Capítulo V

ARCHIVO DE LOS COMUNES: LA REINA SOFÍA

Si bien el diseño innovador de exposiciones ha sido fundamental para las exposiciones históricas en el Van Abbemuseum, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía ha adoptado un enfoque más clásico para la instalación del arte del siglo XX. Fundado en 1992, el Reina Sofía ocupa dos enormes edificios en el centro de Madrid: un hospital del siglo XVIII de Francesco Sabatini, y una gran ampliación de Jean Nouvel. El actual director, Manuel Borja-Villel, se incorporó en 2008, tras diez años como director del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). Cabe destacar que a pesar de la similitud formal entre el Van Abbemuseum y el Reina Sofía como edificios antiguos con nuevas extensiones, apenas son iguales: el primero es un museo regional en una pequeña ciudad holandesa, mientras que el segundo es el museo nacional de Arte contemporáneo en la capital de España, triangulado con otras dos grandes colecciones de arte, el Prado y el Museo Thyssen-Bornemisza. La colección de obras maestras del Reina Sofía y su ubicación central aseguran que nunca haya ansiedad por ver figuras; la inquietud del museo no es si la gente va a visitar el museo, sino cómo van a ver las obras.

A primera vista, el programa del Reina Sofía parece ser el negocio habitual, dominado por grandes exposiciones individuales y colectivas. Sin embargo, la presentación de la colección permanente ha experimentado importantes cambios en los últimos años, ya que el museo ha adoptado una representación autocrítica del pasado colonialista del país, posicionando la propia historia de España dentro de un Contexto. Por ejemplo, la galería que presenta la tercera suite de la colección, "De la revuelta a la posmodernidad, 1962-82", comienza con la serie fotográfica *Cuba Is Not the Congo* (1963), de Agnós Varda, mientras que una vitrina de publicaciones de Jean-Paul Sartre y Albert Camus se coloca junto a la película de Chris Marker y Alain Resnais sobre el arte africano y los efectos del colonialismo *Estatuas También Mueren* (1953); en el centro hay una gran proyección de la película anticolonial de Gillo Pontocorvo *La batalla de Argel* (1966). Como caracteriza esta muestra, una de las características más notables de la colección cuelgan es la presencia del cine y la literatura junto a las obras de arte visual. La exhibición de cubismo se abre con una gran proyección de la *One Week* de Buster Keaton (1924), llamando la atención sobre el uso simultáneo de formas perspectivales distorsionadas en la pintura y la cultura popular. En una de las habitaciones más devastadoras emocionalmente, "Art in a Divided World, 1945-68", la galería de apertura contiene una sola fotografía de Lee Miller de tropas estadounidenses en Buchenwald (1945) junto a dos obras de Picasso, ilustraciones para *Song of the Dead* de Pierre Reverdy (1946) y la pintura *Tres cabezas de cordero* (1939), que se instalan junto a una gran proyección del documental *Holocausto de Resnais Noche y niebla* (1955). La sala inmediatamente después de esto contiene la grabación de radio de Antonin Artaud *To Have Done with the Judgment of God* (1947): un teatro de crueldad y absurdo expresa la imposibilidad de recuperar el significado estético después de los horrores indescriptibles de la Segunda Guerra Mundial.

El compromiso con la contextualización histórica ampliada también se puede ver en la presentación del *Guernica* de Picasso (1937), el principal atractivo de la colección. Esto todavía se presenta en medio de varias salas de dibujos y pinturas de Picasso, pero ahora enmarcado por otras obras de la época de la Guerra Civil, incluyendo carteles de propaganda, revistas, dibujos de guerra y una maqueta del Pabellón de la República Española, donde la pintura fue

se muestra por primera vez en 1937. Guernica se instala justo enfrente de una galería que muestra el documental de Jean-Paul Dreyfus en la Guerra Civil España 1936. Un registro fílmico que muestra el trauma y la destrucción civil, se confronta con la versión pictórica de Picasso a modo de dos formas de reportaje monocromo. El efecto es poner a Guernica en la historia social y política, más que en un discurso artístico-histórico de innovación formal y genio singular. Esta atención a contextualizar el arte dentro de la cultura visual también se puede ver en otras partes del museo, donde ahora se dan movimientos que de otro modo serían relegados al archivo debido a su falta de visualidad (como Lettrisme y la Internacional Situacionista) espacio debido, representado a través de publicaciones, películas, esquejes de periódicos y grabaciones de audio.

Si bien todas estas galerías presentan arte convencionalmente considerado como moderno más que como contemporáneo en términos de periodización, yo diría que el sistema total de exhibición es dialécticamente temporal: como señalan los curadores, el museo presenta constelaciones de trabajo en las que los medios artísticos convencionales ya no son la prioridad, que están impulsados por un compromiso con las tradiciones emancipadoras, y que reconocen otras modernidades (particularmente en América Latina). Exposiciones colectivas temporales, se utilizan como sitios de pruebas para repensar la misión general del museo y la política de recolección. En 2009, por ejemplo, el museo inició "El Principio Potosí", comisariado por Alice Creischer, Andreas Siekmann y Max Jorge Hinderer. La exposición argumentó que el lugar de nacimiento del capitalismo contemporáneo podría no ser la Revolución Industrial del norte de Inglaterra o la Francia napoleónica, sino las minas de plata de la Bolivia colonial. La muestra yuxtapuso pinturas coloniales del siglo XVII con pinturas coloniales del siglo XVIII con trabajos recientes de artistas-activistas críticos con la globalización (particularmente la explotación de los trabajadores migrantes por parte de las élites neoliberales en China, Dubai y Europa), estableciendo implícitamente una conexión entre estas dos formas de colonización.

Las actividades de exhibición del Reina Sofía, sin embargo, siguen siendo sólo las más visibles y simbólicas de las actividades del museo, que también penetran más profundamente entre bastidores para afectar a la política de adquisiciones, la investigación y la educación.

Borja-Villel ha desarrollado un método para repensar el museo contemporáneo, utilizando diagramas triangulares para expresar las relaciones dinámicas que sustentan tres modelos diferentes: el moderno, el posmoderno y el contemporáneo. En cada diagrama, la esquina A denota la narrativa guía o motivación, la esquina B se refiere a la estructura de la intermediación, y la esquina C alude al destino o objetivo del museo. En el modelo de museo moderno, ejemplificado por el MoMA, la narrativa guía es lineal tiempo histórico, avanzando hacia el futuro en un horizonte centrado en Occidente; su dispositivo es el cubo blanco, destinado a la noción moderna del público. En el museo posmoderno, ejemplificado por la Tate Modern y el Centre Pompidou, el aparato es el multiculturalismo, visto en la ecuación de la contemporaneidad con la diversidad global; su estructura de mediación es el marketing, dirigido a la múltiple demografía de las "audiencias" económicamente cuantificables.

La alternativa de Borja-Villel a estos escenarios se basa en escritos recientes sobre el 'decolonial' (viendo el mundo desde la perspectiva del sur global) y los comunes (que busca producir nuevos modelos de propiedad colectiva). El punto de partida de este museo son, por

tanto, múltiples modernidades: una historia del arte ya no concebida en términos de originales de vanguardia y derivados periféricos, ya que esto siempre prioriza el centro europeo e ignora hasta qué punto aparentemente ' las obras de biseladas contienen otros valores en su propio contexto. El aparato, a su vez, se regocija como un archivo de los comunes, una colección a disposición de todos porque la cultura no es una cuestión de propiedad nacional, sino un recurso universal. Mientras tanto, el destino final del museo ya no son las múltiples audiencias de la demografía del mercado, sino la educación radical: en lugar de ser percibida como tesoro acaparado, la obra de arte se movilizaría como un "objeto relacional" (utilizar el de Lygia Clark con el objetivo de liberar a su usuario psicológica, física, social y políticamente. El modelo aquí es el del "maestro de escuela ignorante" de Jacques Rancière, basado en una presunción de igualdad de inteligencia entre el espectador y la institución.

Estas ideas están empezando a implementarse en el Reina Sofía. La cuestión de las modernidades múltiples se aborda en la colaboración del museo con Red Conceptualismos del Sur, una red de investigación fundada en 2007 que intenta preservar las historias locales y el antagonismo político de las prácticas de arte conceptual las dictaduras latinoamericanas. La cooperación con esta red influye necesariamente en la forma en que el museo adquiere obras de esta región. En lugar de comprar archivos de artistas, como las actividades de Tate en América Latina o las instituciones vienesas en Europa del Este, el Reina Sofía idea nuevas formas de operar. Por ejemplo, el grupo chileno CADA (Colectivo Acciones de Arte, 1979-1985) ofreció recientemente su archivo al Reina Sofía, careciendo de confianza en que una institución chilena podría preservarlo. El Reina Sofía pagó a dos investigadores para catalogar el archivo y trabajó para asegurar que una institución en Chile lo albergara; a cambio, el museo recibió una copia de la exposición de este archivo. En el caso de CADA, cuyo trabajo consistió principalmente en interpretaciones, acciones e intervenciones, la línea entre obra de arte y documentación es insignificante. Sin embargo, este estatus documental define cada vez más el arte más comprometido políticamente de finales del siglo XX.⁴⁸ Con el fin de redefinir el Reina Sofía como un "archivo de los comunes", el museo está tratando de recategorizar legalmente las obras de arte como ' documentación'. Esta recategorización aumenta la accesibilidad a las obras de arte, por ejemplo, el público puede ir a la biblioteca y manejarlas, junto con publicaciones, efímeras, fotografías de obras de arte, correspondencia, impresiones y otros materiales textuales.

Por último, la educación reúne estas actividades. El museo cree que la representación del otro no es suficiente (por ejemplo, recogiendo obras de culturas lejanas) y que necesita encontrar nuevas formas de mediación y solidaridad entre la cultura intelectual del Reina Sofía y los movimientos sociales. El programa de educación del museo, por lo tanto, no se limita a las clases habituales de apreciación del arte para niños, adultos jóvenes y estudiantes, todos ellos siguen existiendo, aunque su contenido ha cambiado un poco (como el taller "Ver a los espectadores", en que los adolescentes son conscientes del museo como un aparato discursivo). El presupuesto educativo de la muse se ha dirigido al mantenimiento de programas a largo plazo, como el Programa de Prácticas Críticas, un seminario gratuito de seis meses para jóvenes artistas, investigadores y activistas que, debido a la recesión y el alto desempleo, constituyen uno de los grupos más desafectados de la ciudad. En este momento, la financiación pública suscribe todas estas iniciativas, aunque con la elección del Partido Popular

de derecha en noviembre de 2011, presupuestos ya se han reducido en un dieciocho por ciento.

Bishop, Claire. 2013; *Radical Museology, or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* Koenig Books, London.