

Investigación artística, pensamiento y educación

ÍNDEX

2 **Editorial**

Bartomeu Marí
¿En qué dirección apunta Índex?

6 **Zoom**

Christoph Menke
La fuerza del arte. Siete tesis

8 **Chus Martínez**

Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?

12 **Display**

Piotr Piotrowski
Un historiador del arte entre la universidad y el museo. Hacia la idea de museo crítico

16 **Mediterráneos**

Elizabeth Suzanne Kassab
Soledad poscolonial en el Mediterráneo: algunos pensamientos árabes

20 **Investigación artística**

Julie Ault
La investigación histórica en cuanto sujeto y objeto

24 **Natascha Sadr Haghghian**

La geometría del sujeto estrábico

27 **Academia**

Xavier Antich
Cuatro décadas de programas de estudios independientes

29 **Johanna Burton**

El estudio independiente: programas y paradigmas

**Revista semestral
Otoño 2010
Número 0**

Equipo editorial

Xavier Antich
Mela Dávila
Marta García
Teresa Grandas
Soledad Gutiérrez
Ana Jiménez
Bartomeu Marí
Chus Martínez
Clara Plasencia
Idoia Villanueva

Dirección

Chus Martínez

Coordinación y edición

Departamento de Publicaciones
del MACBA

Diseño y maquetación

Enric Jardí, Meri Mateu

Traducciones

Tomás Caballero: p. 27-28
Mireia Carulla: p. 2-5,
Fernando Quincoces: p. 6-7,
p. 24-26
Cristina Zelich: p. 12-23, p. 29-32

Correcciones

Tomás Caballero: p. 1-32
Mireia Carulla: p. 8-11

Editor

Museu d'Art Contemporani
de Barcelona (MACBA)
www.macba.cat



Imágenes

© de las obras: los artistas
© de las fotografías: Noel Allum.
Cortesía de Group Material
(p. 22); AP Photos / Gtresonline
(p. 24); Julie Ault. Cortesía de Group
Material (p. 20); Ben Blackwell.
Cortesía de Group Material
(p. 22 dcha); Tony Coll (p. 2-3, 5, 9);
Natalia Limones (p. 27 sup.); Pete
Mauney (p. 29); Gemma Planell
(p. 27); Karl Rabe (p. 31); Koen
de Waal (p. 10); Román Yñán
(cubierta e interior de cubierta)

Cubierta

Fotografía de la filmación de
Los nombres de Cristo (2010), de
Albert Serra, en las salas del MACBA.

Interior de la cubierta

Detalle de la obra *90 Ringe* (1977)
de Thomas Schütte.

Fotomecánica

Colornet

Impresión

IGOL

ISSN: 2014-0185

DL: B-43641-2010

Tipografías

Gotham Narrow, DTLDocumenta

Papel

Biberist Furioso 135 g y 115 g

**Revista semestral
Otoño 2010
Número 0**

Editorial

Zoom

¿Cómo se hilaba otra narrativa sobre el arte? «Zoom» es un espacio dedicado a nuevos referentes intelectuales y bibliográficos.

Display

¿Cómo se gestan las exposiciones? ¿Cuál es su trabajo de investigación? Esta sección pretende hacer visibles los procesos de conceptualización y definición de las exposiciones.

Mediterráneos

Un espacio de diálogo sobre Oriente Próximo, Europa y el norte de África. Diferentes voces aportan nuevos planteamientos sobre la cultura, el arte, la religión, la educación y el futuro común de las sociedades que conforman el área mediterránea.

Investigación artística

¿Por qué y cómo hago lo que hago? Los artistas hablan en primera persona de sus proyectos.

Academia

¿Qué papel tiene la educación? ¿Cómo se construyen las miradas críticas? «Academia» se ocupa de la relación del arte con las ciencias humanas, así como de la intervención crítico-social dentro y fuera del museo.

¿EN QUÉ DIRECCIÓN APUNTA *ÍNDEx*?

Bartomeu Marí

Director del MACBA

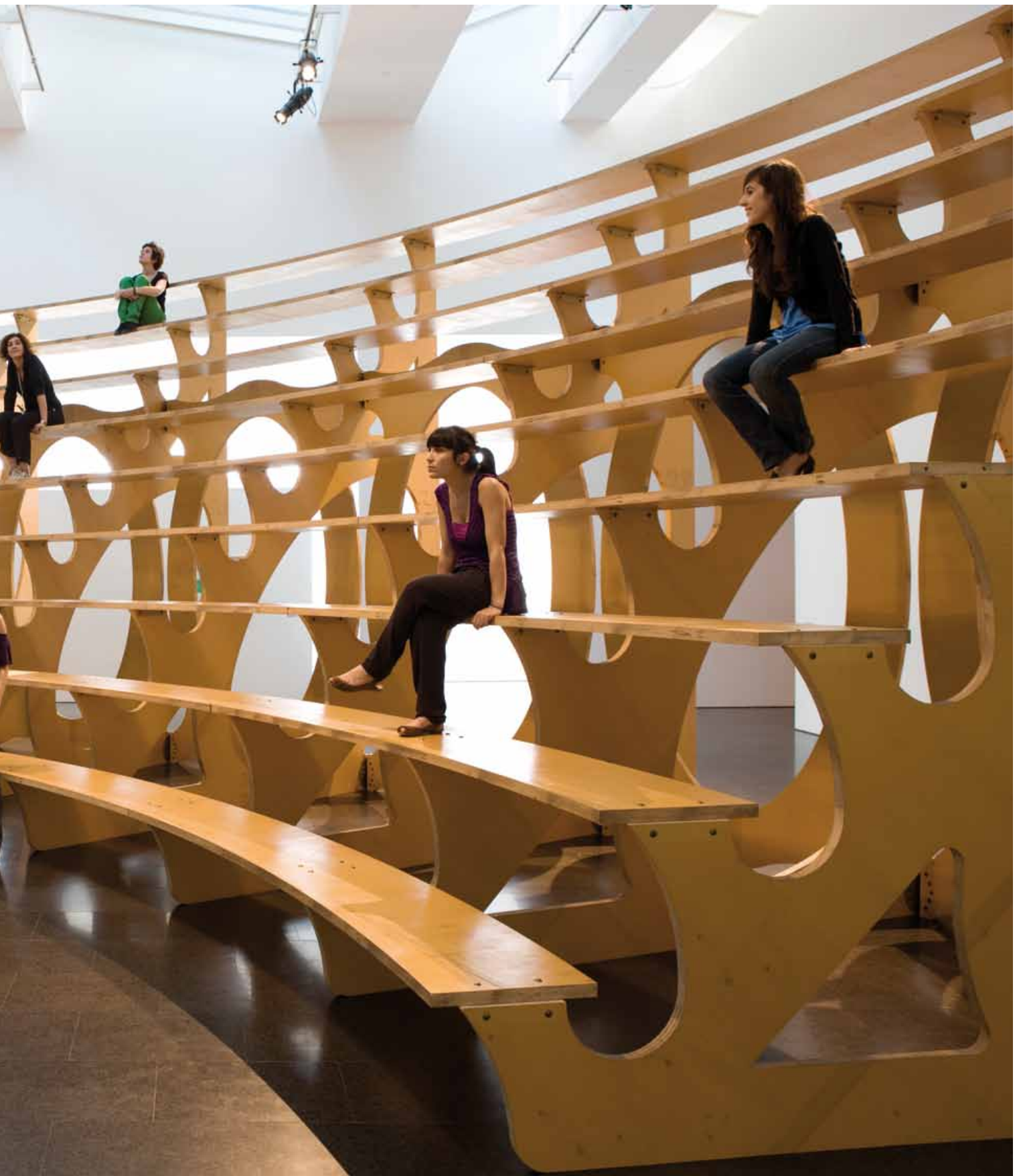
Índex traduce en las dos dimensiones de la página impresa un guión de ideas que el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) pone en práctica a través de sus actividades. El MACBA no es únicamente un contenedor de obras de arte, sino un motor intelectual en la sociedad de hoy. No se inserta en el ámbito de la cultura entendida esta únicamente en su vertiente patrimonial, sino que se sitúa de manera consciente en el ámbito de la educación, en el de la producción de ideas e imágenes del mundo en el que vivimos y en el que queremos vivir.

Índex es una brújula que orienta la navegación de las distintas áreas que, desde el Museo, se conectan con sus públicos. El MACBA responde a la necesidad de construir una cultura receptiva a las aportaciones del arte en el seno de un espacio común de actuación. *Índex* se moldeará a medida que evolucionen el programa y los proyectos presentes y futuros. Fundamentalmente, será el generador y el ejemplo de la constitución de una nueva bibliografía que participe en la renovación de la cultura del presente. Desde el Museo no solo se piensa el arte, sino también los modos en que los individuos podemos negociar nuestra presencia y nuestras acciones a través del arte. En las páginas que siguen, Piotr Piotrowski apunta el cambio del paradigma lingüístico al paradigma performativo al que hemos asistido durante la última década. Bien entrado el siglo XXI la obra de arte existe a través de una actuación, en un evento en el que nos implica. Por lo tanto, debemos considerar el Museo como un conjunto de eventos con múltiples protagonistas que son al mismo tiempo espectadores y actores. *Índex* es también un banco de pruebas para construir un nuevo lenguaje crítico que invite a pensar desde y a través del arte. La situación de los discursos sobre el arte, la teoría, ha caminado siempre a la zaga de las prácticas, de las innovaciones y de las invenciones. Pero la identificación de estos movimientos y cambios

Rita McBride. *Arena*, 1997 (detalle)
Estructura de madera y twaron
Colección MACBA. Consorcio Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Depósito de la artista

Arena es una grada de grandes dimensiones con un fuerte componente teatral. La obra transforma el espacio de exposiciones en un espacio de visión, donde la noción de expectativa es crucial: ¿qué esperamos ver?, ¿a quién? La única respuesta es la acción: convertir el museo en un espacio performativo, y al visitante en un actor más de la obra.





de valor necesita tanto un nuevo vocabulario como una nueva cronología. Este es el espíritu de La Internacional, la asociación de museos creada para acercarnos a la historia reciente pero lejana de los países del Este. En nuestro contexto, la atención a las producciones artísticas y culturales relevantes en las áreas que bordean el Mediterráneo debe situarnos como interfaz, por el lado de Occidente, de un entorno cultural que no se entiende ni se habla entre vecinos. Elizabeth Suzanne Kassab nos ofrece, en esta edición, una reflexión sobre las formas de representación de su propia cultura que la intelectualidad árabe ha articulado a lo largo del siglo xx.

Este número de *Índex* se centra en la noción de investigación artística, y la sitúa en el centro de las actuales líneas de trabajo del Museo. La noción de investigación artística, como explicita la tesis desarrollada por Chus Martínez, emplaza la práctica del arte fuera del paradigma modernista según el cual la autonomía de la obra separa esta del mundo del que procede y para el cual ha sido creada. Por medio de la investigación, las obras existen, se ofrecen a la percepción –es decir, acaban «teniendo lugar»– y, como artefactos artísticos, generan acción y opinión. Se trata de una metodología de carácter especulativo, como en la mayoría de las disciplinas que conforman las Humanidades. Las artistas Natascha Sadr Haghghian y Julie Ault nos proponen un acercamiento a sus líneas de investigación, las cuales se traducirán en los programas expositivos del Museo. El MACBA no levanta acta de acontecimientos que le son ajenos: los provoca y los produce. Estamos muy lejos del paradigma del cubo blanco –al igual que de su opuesto, la caja negra–, en el que el mundo exterior no puede penetrar en el espacio de génesis y de percepción del arte. El museo no puede dividir el mundo entre un interior limpio y protegido y un exterior inseguro y sucio: lo que contiene y lo que genera forman parte de la misma realidad. Los hechos del arte se expresan en forma de realidades que, a menudo, todavía no tienen nombre. Una de las principales tareas de la investigación artística es la de crear un nuevo vocabulario que nos permita relacionarnos no solo con la historia, con el pasado reciente, sino también con el presente. Desde el presente habla el filósofo Christoph Menke, que introduce el concepto de «fuerza» en la actualización de la noción adorniana de arte, para criticar que «nunca hasta ahora había sido lo estético, hasta tal punto, un simple instrumento para el incremento de la productividad».

La adquisición de saber es una de las características de la experiencia del arte, y ni la investigación ni el conocimiento deben ser patrimonio exclusivo de la ciencia. Es evidente que la activación de nuevos patrones de producción y difusión cultural será esencial para hacer evolucionar los modelos productivos. Así, modelos como el nuestro dependerán cada vez más de la economía del conocimiento: hay que plantearse si

queremos situarnos en ellos como productores o como consumidores. Es preferible, sin embargo, considerar las relaciones dentro del medio cultural en términos de trueque, y no de imposición ni de pérdida. Toda nueva nomenclatura, todo nuevo vocabulario, pone en crisis el anterior. No queremos que la economía del conocimiento acabe siendo el combustible para una nueva sociedad del espectáculo en la que desaparezca el espacio público. El MACBA quiere crear academia y rehuir del academicismo. El Museo quiere educar sin ser profesoral. Xavier Antich y Johanna Burton acompañan con sus contribuciones este reto del MACBA, que se expresa fundamentalmente –pero no solo– a través de su Programa de Estudios Independientes (PEI).

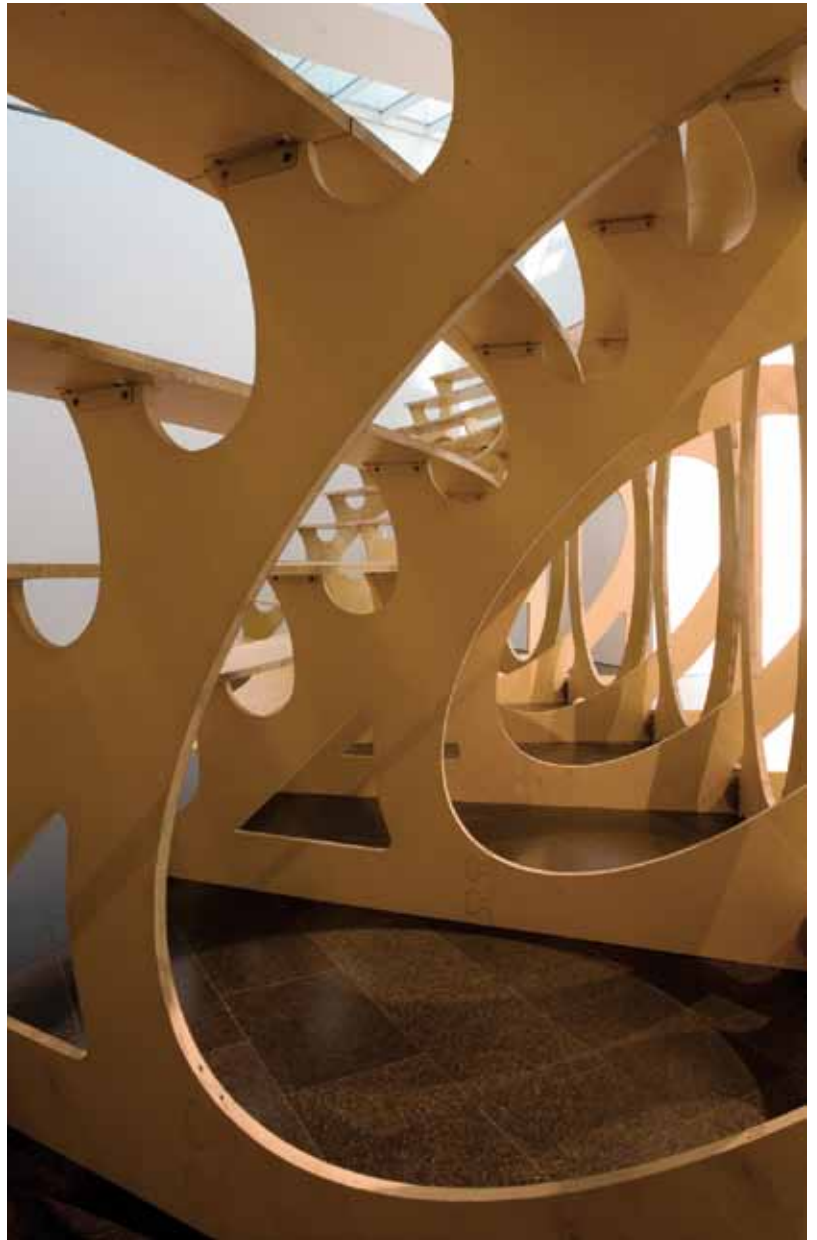
El MACBA funciona como una constelación, como un sistema con atracciones y dependencias entre sus distintos componentes. Las exposiciones temporales y la Colección MACBA son sus elementos más visibles, pero no tienen sentido sin la constante elaboración de narrativas sobre el pasado y sobre las ficciones del presente. El Centro de Estudios y Documentación representa una apuesta decidida por la expansión de la Colección hacia nuevas áreas en las que el arte interactúa con distintos ámbitos de las Humanidades. La historia del arte contemporáneo no puede escribirse solo a partir de las obras individuadas, sino que hay que considerar también cómo esas obras fueron dispuestas inicialmente para la percepción y cómo se efectuó su recepción. La historia de las exposiciones y de la recepción del arte es uno de los instrumentos de comprensión del cambio de los valores estéticos, simbólicos y morales del arte a través del tiempo. La Colección MACBA y el Centro de Estudios y Documentación tampoco son comprensibles sin tener en cuenta la actividad del PEI.

Nuestro contexto cultural es muy deficitario en cuanto al conocimiento y la opinión sobre el presente. El estudio del pasado reciente parece carecer de dignidad académica y social. Por este motivo no tiene sentido acumular patrimonio material sin buscar y comunicar sus componentes intelectuales y simbólicos, sin averiguar cómo se han generado y se han percibido los acontecimientos del arte. El PEI forma nuevos tipos de profesionales en el mundo de la producción cultural desde una clara perspectiva multidisciplinar. Desde el Centro de Estudios y Documentación y desde el PEI, dos nuevas líneas de actividad pautan el desarrollo del Museo: por un lado, la historia de las exposiciones como disciplina científica esencial en la escritura de la historia del arte; por otro, la atención hacia las producciones culturales y artísticas que se originan en los confines del área mediterránea, desde los Balcanes hasta el Magreb, pasando por el Bósforo y Oriente Medio como puertas hacia el mundo árabe.

La colaboración con individuos, instituciones y entidades situadas en el ámbito mediterráneo debería

aportar en un futuro próximo un dinamismo singular, tanto en Europa como en el norte de África. La Colección MACBA ya ha empezado a trabajar en esta línea, como se verá en las presentaciones de los próximos años. De forma inmediata, la Colección explorará la construcción de una localidad que se interroga sobre su cosmopolitismo y sobre la vigencia del racionalismo. La eclosión estética de la modernidad, en nuestro país, se produjo en los años cincuenta (y no en las primeras décadas del siglo pasado). Y esta modernidad ya es profundamente crítica con los postulados originales de la vanguardia: el racionalismo es regionalista y la abstracción es matérica y gestual, no geométrica ni cerebral. La manera en que estas entradas y salidas de lo moderno se transmiten hasta nuestros días constituye la esencia de este proyecto historiográfico. Uno de los principales interrogantes es cómo lo local se manifiesta en el nuevo teatro global de transacciones culturales.

Índex forma parte de un proyecto de publicaciones que ha evolucionado desde la producción de catálogos relacionados con exposiciones hasta un auténtico pilar de la misión del Museo. El abanico de publicaciones que propone el MACBA es ahora más amplio: las publicaciones científicas son también formadoras de opinión y creadoras de debate, más allá del análisis de la evolución de las formas estéticas. *Índex* sustituye a la *Agenda del MACBA (AG)* y separa la información factual, sobre los acontecimientos del programa, de las líneas discursivas, inspiraciones, motivaciones y procesos de elaboración de contenidos. Cuando la industria editorial y los medios tradicionalmente impresos se interrogan sobre el futuro del papel, en el MACBA somos decididamente anacrónicos y queremos conciliar los distintos instrumentos de diseminación de ideas.



Rita McBride. *Arena*, 1997 (detalle)

LA FUERZA DEL ARTE. SIETE TESIS

Christoph Menke

Catedrático de filosofía, especialista en ética y estética, profesor en la Universidad Goethe de Frankfurt. Autor de las obras *La soberanía del arte: la experiencia estética según Adorno y Derrida* (1997) y *Spiegelungen der Gleichheit* (2000).

1.

En la era moderna nunca había habido tanto arte como ahora, ni había tenido esta tanta visibilidad, presencia e influencia en la sociedad. Hasta ahora, el arte nunca había sido hasta tal punto un elemento del proceso social, una pieza más de entre las muchas formas de comunicación que constituyen la sociedad: una mercancía, una opinión, un conocimiento, un juicio, una acción.

Nunca antes en la era moderna ha sido la categoría de lo estético tan central para la concepción cultural propia como en la época contemporánea, aquella que en su ardor inicial se dio el nombre de «posmoderna» y que ha ido evolucionando, cada vez más, hacia la idea de una «sociedad de control» posdisciplinaria (Deleuze). Del mismo modo, nunca hasta ahora había sido lo estético, hasta tal punto, un simple instrumento para el incremento de la productividad.

La ubicua presencia del arte y la importancia central de lo estético en la sociedad van unidas a la pérdida de lo que propongo denominar como su *fuerza*. Es decir, a la pérdida del arte y de lo estético como fuerza.

2.

No es posible eludir esta situación tratando de plantear el arte y lo estético como medios de conocimiento, política o crítica opuestos a su absorción social. La concepción del arte o de lo estético *como* conocimiento, *como* política o *como* crítica solo contribuye a hacer de ellos un simple elemento de comunicación social. La fuerza del arte no consiste en ser conocimiento, política o crítica.

3.

En su diálogo con el rapsoda Ion, Sócrates definía el arte como una excitación y una transmisión de fuerza: la fuerza de la exaltación, del entusiasmo. En primer lugar, la musa aviva esa fuerza en los artistas, y después estos la transmiten a través de sus obras a los espectadores y críticos, igual que un imán que «no solamente

atrae los anillos de hierro, sino que les comunica la fuerza para que estos actúen como la propia piedra magnética y atraigan otros anillos». «Así, la musa inspira primero a unos, y a estos se les añaden otros en serie, inspirados por los primeros.» La totalidad del arte es un conjunto de transmisión de fuerzas. La fuerza de la inspiración, del estar fuera de sí, se transmite al artista, al espectador, al crítico, «hasta que este se siente inspirado, alcanza la inconsciencia y la razón deja de habitar en él».

4.

De esta percepción de la fuerza del arte deduce Sócrates que el arte debe ser desterrado de la ciudad, pues esta última se funda en la razón. Desde un comienzo han existido dos maneras opuestas de defender el arte frente a esa conclusión. Una defensa proclama que el arte es una práctica social. Afirma, frente a Sócrates, que no es cierto que en el arte actúe una fuerza que exalta de tal manera que hace perder la conciencia. Antes bien, en el arte –en su arranque, acogida y valoración– actúa una capacidad adquirida socialmente; el arte es un acto de subjetividad práctica. Ese es el sentido de la «poética» concebida por Aristóteles como *poiétique* (Valéry): una teoría del arte como realización, como ejercicio de una capacidad que el sujeto ha adquirido mediante la educación, es decir, mediante su socialización (o disciplinamiento), y que entonces está en disposición de ejercer conscientemente. Frente a ella se halla, desde el inicio, otra manera de pensar el arte, que el siglo XVIII bautizará con el nombre de «estética». Esa reflexión «estética» del arte se basa en la idea de que en el arte se despliega una fuerza que conduce al sujeto fuera de sí, tanto hacia atrás como más allá de él; una fuerza que es, en definitiva, inconsciente: una fuerza «oscura» (Herder).

5.

¿Qué es la fuerza? La fuerza es el concepto estético opuesto a la capacidad («poiética»). «Fuerza» y «capacidad» son los nombres

de dos formas contrapuestas de entender la actividad artística. Una actividad es la realización de un principio. La fuerza y la capacidad son dos formas opuestas de entender el *principio* y la *realización* de este.

Tener *capacidad* significa ser un sujeto; ser sujeto significa poder hacer algo. Lo que puede el sujeto es lograr algo, llevar a cabo alguna meta. Tener capacidad o ser un sujeto quiere decir poder lograr que una acción tenga éxito mediante la práctica y el aprendizaje. Poder lograr una acción quiere decir, a su vez, poder repetir una forma general en una situación nueva y particular. La capacidad implica repetir la forma general, que es la forma de una praxis social. Entender la actividad artística como ejercicio de una capacidad significa, por tanto, entender esa actividad como una acción en la cual un sujeto realiza la forma general, reflejo de una praxis social; significa entender el arte como praxis social y el sujeto como participante en ella.

Las *fuerzas*, como las capacidades, son principios que se hacen realidad en las actividades. Pero las fuerzas son la otra cara de la capacidad:

— Mientras que las capacidades se adquieren mediante la práctica social, los seres humanos ya disponen de fuerzas *antes* de ser adiestrados como sujetos. Las fuerzas son humanas, pero presubjetivas.

— Mientras que las capacidades de los sujetos se ejercen mediante un autocontrol consciente, las fuerzas operan *por sí mismas*; su funcionamiento no está dirigido por el sujeto, y este no es, por lo tanto, consciente de ellas.

— Mientras que las capacidades hacen realidad una forma general predefinida socialmente, las fuerzas son *formadoras*, y, por lo tanto, *carecen de forma*. Las fuerzas modelan formas y remodelan nuevamente cada una de las formas que han modelado.

— Mientras que las capacidades están orientadas a lograr algo, las fuerzas no tienen ni meta ni medida. Las fuerzas operan en el *juego*, en la generación de algo que ellas ya han superado.

Las *capacidades* hacen de nosotros sujetos que pueden participar eficazmente en las prácticas sociales y reproducir la forma general de las mismas. En el juego de las *fuerzas*, somos presubjetivos y suprasubjetivos: agentes que no son sujetos, seres activos no conscientes, seres inventivos sin finalidad.

6.

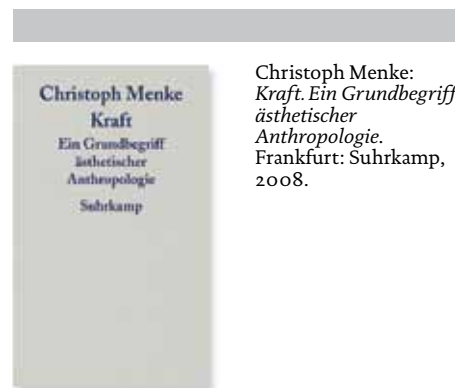
El pensamiento estético describe el arte, como Sócrates, como un territorio de despliegue y transmisión de fuerzas. Pero el pensamiento estético no solo valora esto de forma distinta a Sócrates, también lo entiende de otra manera. Según Sócrates, el arte es *simplemente* la estimulación y la transmisión de fuerza. Pero así no existe arte. El arte es más bien el tránsito *entre* capacidad y fuerza, entre fuerza y capacidad. El arte consiste en la divergencia entre fuerza y capacidad. El arte consiste en un poder paradójico: poder, no poder; ser capaz, ser incapaz. El arte no es ni siquiera solo la razón (*Vernunft*) de las capacidades, ni el mero juego de la fuerza. El arte es el instante y el lugar del retorno desde la capacidad a la fuerza, del surgimiento de la capacidad desde la fuerza.

7.

Por eso el arte no es un aspecto de la sociedad. No es una praxis social, porque la participación en una praxis social tiene la estructura de la acción, de la realización de una forma general. Y por eso en el arte, en la producción o en la recepción del arte, no somos sujetos. Porque ser sujeto quiere decir realizar la forma de una praxis social. El arte es más bien el territorio de una libertad, no en lo social, sino de lo social; la libertad de lo social en lo social. Cuando lo estético se convierte en una fuerza productiva del capitalismo posdisciplinario se lo despoja de su fuerza; porque lo estético es activo y tiene efectos, pero no es productivo. Sin embargo, lo estético es asimismo desposeído de su fuerza cuando ha de dar forma a la praxis social opuesta a la productividad desenfrenada del capitalismo; porque lo estético es liberador y transformador, pero no es práctico. Lo estético como «desencadenamiento total de todas las fuerzas simbólicas» (Nietzsche) ni es productivo ni práctico, ni capitalista ni crítico.

En la fuerza del arte está en juego nuestra fuerza. Se trata de la libertad de la figura social de la subjetividad, ya sea de la subjetividad productiva o de la práctica. En la fuerza del arte está en juego la libertad.

Este artículo es un extracto del libro de Christoph Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, 2008.



Christoph Menke:
*Kraft. Ein Grundbegriff
ästhetischer
Anthropologie.*
Frankfurt: Suhrkamp,
2008.

Fuerza: Un concepto fundamental de la antropología estética interpreta la estética moderna como una teoría de la «fuerza». Para ello, demuestra que la filosofía moderna arranca de la estética por partida doble, de dos formas diferentes e incluso opuestas: en cuanto estética del sujeto y de sus «capacidades», y en cuanto experiencia y teoría de la fuerza, que concibe la estética como un juego de la imaginación. La fuerza distingue la naturaleza estética del ser humano respecto del elemento cultural de las prácticas adquiridas socialmente. «Fuerza» es el concepto de una diferencia –diferencia entre naturaleza y cultura, entre humanidad y subjetividad, entre juego y práctica–, diferencia que posibilita la libertad. «La última palabra de la estética es la libertad humana.»

FELICIDAD CLANDESTINA. ¿QUÉ QUEREMOS DECIR CON *INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA?*

Chus Martínez

Conservadora jefe del MACBA

En 1997, y gracias a un láser de gran intensidad, Anton Zeilinger lograba teletransportar por vez primera partículas de luz (fotones). El láser dispara fotones en distintas direcciones; estos se unen por parejas según el denominado «entrelazamiento cuántico», que hace posible que su unión permanezca estable con independencia de la distancia física que separe ambas partículas. Cuando Zeilinger, en el experimento, modificaba alguna cualidad de una de las partículas, la partícula gemela de esta experimentaba instantánea y espontáneamente la misma variación. La teletransportación se basa en esta propiedad física que permite, una vez relacionadas cuánticamente dos partículas, transmitir información entre ellas a una velocidad que se supone superior a la de la luz. Aunque la ciencia ni piensa ni se expresa en estos términos, nuestra imaginación asume la hipótesis de que, dentro de unas pocas décadas, será posible teletransportar un microorganismo, y en un futuro no remoto, objetos, y por último, hasta seres humanos.

Si este asombroso descubrimiento, crucial para la física cuántica, estimula por su propio enunciado tanto la imaginación del físico como la del lego en la materia, el recurso, para bautizarlo, a un término propio de un género literario –la ciencia ficción– es singularmente significativo. Una sola palabra, y los detalles del experimento viajan a través de mundos que están más allá del laboratorio. La teletransportación estimula la curiosidad y fabrica la ficción de una comprensión casi intuitiva de la lógica del experimento: una palabra basta para unir lo familiar y lo extraño. La afortunada elección del término no puede atribuirse sencillamente a la voluntad divulgadora, aunque por supuesto, esta contribuya a ello. Responde, sobre todo, a la necesidad de producir una ósmosis

entre conocimientos de naturalezas muy distintas, y postula la idea según la cual generar formas de significado comunicadas es la clave de descubrimientos futuros.

Buena parte del arte contemporáneo comparte esta intuición. Y la expresión *investigación artística* –muy connotada, pero pobremente definida– es la que mejor describe este movimiento de asociaciones precisas y minuciosas de un saber a otro, de los sentidos a la mente.

A la pregunta sobre qué es la realidad, Anton Zeilinger contesta así: «Aquello sobre lo que nos podemos poner de acuerdo. Necesitamos emprender una reconstrucción exhaustiva de los conceptos básicos que manejamos a diario –realidad, tiempo, materia, espacio, luz– para poder definir con ellos situaciones nuevas, dentro y fuera del laboratorio. Vivimos inmersos en categorías. Si queremos interrogar con ellas a la realidad, del mismo modo en que un abogado interroga a un testigo, necesitamos entender lo que pueden querer decir en cada momento. De ahí que tengamos que contar con la filosofía: ella es la que mejor explica su dramatización histórica.»¹

Los artistas, como los científicos, son pioneros a la hora de crear otras formas de conectividad entre mundos que aparentemente no tienen nada en común. Se han lanzado a escribir novelas, a concebir tratados, a descubrir archivos, a idear terapias, a coreografiar el cuerpo, al estudio infinito de todo aquello que contribuya a aportar formulaciones distintas de eso que denominamos *realidad*. Es banal calificar este esfuerzo de mero juego. Más bien nos hallamos frente a una rara forma de investigación atenta, como no lo había estado nunca, a la ecuación que equipara producción ar-

¹ Conversación mantenida en la Traunsee Akademie el 21 de julio de 2010. Anton Zeilinger es catedrático de física cuántica en el Institut für Quantenoptik und Quanteninformation de Viena.



Armando Andrade
Tudela
Sin título (2), 2008
Rotán y acero
51,4 x 37 x 31,5 cm
Colección MACBA.
Fondo del
Ayuntamiento
de Barcelona

Sin título (2) forma parte de una serie de cinco esculturas similares derivadas de objetos minimalistas de acero y rotán. La pieza nos aleja de una mirada analítica para sumergirnos en una visión más psicodélica y alucinatoria.

tística y comprensión del mundo. Esta investigación da nombre al afán del arte desde Marcel Duchamp –y quizá desde mucho antes; quizá desde siempre– por alojar un conocimiento distinto al de los géneros académicos que se atreven con él, y por constituir la causa última de su necesaria modificación. Un núcleo importante de la producción artística contemporánea aspira a desarrollar obras y circunstancias desde las cuales sea posible leer el pasado con libertad, tomar impulso y asomarse a lo desconocido.

Hay una paradoja cuya validez niegan constantemente los estudios culturales y los herederos de la teoría crítica (porque no sirve a sus fines): aquella según la cual la práctica artística es una sustancia temporal y atemporal al mismo tiempo. Solo en el esfuerzo por mantener esta contradicción pueden situarse el arte y la cultura dentro de la historia y escapar a ella.

Los estudios culturales reconocen que no puede pensarse en términos de progreso, que no hay una Modernidad, sino múltiples, que los universales se escriben en plural; sin embargo, el arte contemporáneo corre el peligro de convertirse ahora más que nunca en literatura secundaria. Arte y artistas se saben sujetos a una serie de lógicas textuales e institucionales, y uno de sus logros ha sido hacer visible esta situación en el ámbito del hacer mismo y de su recepción.

La investigación artística nombra un esfuerzo, el de reconocer la importancia y explorar las consecuencias del siguiente enunciado: el sentido no emerge de la Historia, sino de la Ficción. Algo que supone un esfuerzo, pero en ningún caso un método. Cuando hablamos de investigación artística no nos estamos refiriendo al hecho de que muchos artistas emprendan investigaciones exhaustivas antes de formalizar una obra. Tampoco debe confundirse investigación artística con el acercamiento por parte del arte contemporáneo al lenguaje de las ciencias sociales y a sus métodos

de análisis. El término se acuña para ponernos sobre aviso de que también el arte se ha convertido en un fenómeno cuántico. Es decir, que el principio de indeterminación está vigente del mismo modo en las ciencias sociales, en la estética o en la filosofía. En el mismo momento en que observamos, alteramos lo observado. La teoría, la filosofía o incluso la crítica no pueden pretender determinar qué es el arte. Hablar de «si existe o no» es simplemente ridículo, pero forzarlo a hablar una sola lengua, la de la reconstrucción histórica, es también una triste osadía.

Las tradicionales distinciones jerárquicas entre teoría y acto, entre crítica y creación, resultan estériles, y es obvio que hay que pensar en un modo más elocuente de concebir el movimiento estético-cognoscitivo comprendido entre producción artística y gramática teórica. La práctica artística contemporánea ha logrado invitarse a la fiesta de quienes se arrojan la compleja misión de generar herramientas para comprender el mundo.

Tomarse en serio la investigación artística significa aceptar que se ha producido una desorganización en las relaciones entre las disciplinas que se ocupaban del arte contemporáneo. El auge de los estudios culturales, la teoría crítica y las múltiples variaciones sobre la comprensión posmarxista de la relación entre arte y economía son el fruto de una confianza infundada –aunque puede que históricamente necesaria– en la posibilidad de desentrañar, primero, y estabilizar, a continuación, el significado de lo que acontece en una obra, así como el proceso «creativo» en su totalidad.

El significado no queda explicado por el contexto, aunque este ayude a su interpretación histórica, por ejemplo. De ser así, no valdría de nada el esfuerzo del arte y de los artistas por escapar de salones y academias. Interpretar no es sinónimo de comprender. Demasiado a menudo la descripción de los códigos que conforman



Becky Beasley
A-Z of Personal Stories
2009
42 copias
Diseño de Toni Uroda
Colección MACBA
Centro de Estudios
y Documentación

Esta obra formó parte de la exposición *El mal de escritura. Un proyecto sobre texto e imaginación especulativa*, que tuvo lugar en el MACBA entre noviembre de 2009 y abril de 2010.

un sistema, de las relaciones que afectan a una obra o cualquier otro hecho cultural reificable, está orientada a la emisión de un juicio, a determinar si vamos por el camino correcto. Si en algo se ha esforzado el arte contemporáneo es en la *teletransportación*: en convertir lo verde en rojo, en cambiar las reglas de juego para librarse de las constantes atribuciones de sentido y poder así «inexpresar lo expresable».² Hace mucho que la filosofía repite que no hay premios de trascendencia ni ninguna seguridad a la espera a la vuelta de la esquina, y, sin embargo, tanto la crítica como el aparato expositivo están sembrados de promesas cuyo empeño es contradecir este argumento en la gesta de conjugar la Historia en plural.

La importancia que han cobrado la filosofía y las ciencias sociales en el territorio del arte contemporáneo tiene que ver con un descubrimiento sin parangón: el arte se halla hoy en un espacio singularmente productivo para la interrelación de conocimientos que de otro modo vivirían disociados. Algo similar a lo que intentaba describir Gaston Bachelard en la introducción a su *Poética del espacio* (1957). El espacio aparece allí donde la lógica de la causalidad cesa y se impone otro principio: el de la reverberación. Decir que el espacio no emerge a partir de las leyes de la causalidad significa, por ejemplo, que la esfera pública no es algo a lo que se llegue tan solo asegurando una serie de condiciones, de la misma manera que la existencia de una situación parlamentaria no garantiza el acontecimiento del debate. Tiene que suceder algo más, lo que Bachelard denomina *reverberación*. La práctica prueba que la transparencia no es condición suficiente, que un sistema de argumentación lógico no conlleva necesariamente la voluntad de cambio ni necesariamente lo provoca.

Bachelard recurre a la noción de *reverberación* como una imagen que plasma la relación de movimiento entre lógicas de pensamiento y métodos de trabajo que no tienen nada en común. De esta operación mental tan abstracta y difícil de determinar depende la aparición de otro tipo de pensamiento. Contra la ecuación obra-comentario, el arte contemporáneo propone constituirse en ese espacio de reverberación. El arte no es un pretexto para pensar, sino un pensamiento que funciona por el intercambio permanente entre sistemas distintos que oscilan y nos hacen oscilar entre lo abstracto y lo concreto.

Ningún espacio productivo emerge de la traducción de ideas en imágenes. En el intento de establecer una correlación entre las ideas y la representación de estas se niega lo inesperado y, por tanto, la esperanza de cambio. La reverberación nombra algo muy distinto –y más complejo– que la interdisciplinariedad, el préstamo de ideas y de conceptos entre ciencias. La investigación artística sabe que la práctica artística genera conceptos a partir de intuiciones y que el reto estriba en su formalización. Esto es tanto como afirmar que la relación con la teoría no debería seguir una lógica de causa-efecto. La teoría, para ser realmente moderna, no puede adoptar el papel de eterna mediadora entre la obra y el espectador, no puede limitarse a hablar tras lo ocurrido. Situar el pensamiento en una relación de externalidad vinculada con la práctica artística significa aceptar que la Historia es la instancia última, y el juicio la única forma de relación con la cultura, de manera que el horizonte último

es siempre normativo y solo deja espacio para la dialéctica –entre el bien y el mal–. Abundan los ejemplos que interpretan la producción cultural según estos parámetros.

Es necesario pensar y expresarse en otros términos. Para emprender un camino distinto, tenemos que desaprender lo aprendido y volver sobre conceptos desatendidos por la teoría crítica. La misión no es renovar el pensamiento, sino aventurarse en otras lógicas e introducir las en el seno del pensamiento artístico y cultural. Pensar, con Deleuze, que el significado emerge de la ficción, implica caer en la cuenta de que quien hace posible un espectador emancipado no es el filósofo, sino una práctica artística que ha realizado un esfuerzo sin precedentes por entenderse frente a esa figura. Esa comprensión nos obliga a todos a hacernos eco de ella.

En eso consiste la investigación artística, y por ello hoy es impensable una institución que no quiera pensar desde el arte sino a través de él. La producción de espacio es un acto de confianza, de futuridad.

Según Bachelard, la función mental que más nos acerca a la enigmática enormidad de lo por venir es soñar despierto. Se trata de un ejercicio fundamental para la filosofía. Soñar despierto es un modo de crear un acceso a la grandeza, es decir, a una escala radicalmente opuesta a lo doméstico y diferente a lo social. Potencia una actitud de una naturaleza tan especial que logra transportar al soñador fuera de este mundo, a otro que tiene la marca del infinito. Señala hacia una multiplicación vital de las libertades mortales, edifica mundos y contramundos a su modo. Es un estado constitutivo que nos refiere a la capacidad de imaginar la conciencia misma.

Una serie de libros se hacen eco de este debate y de la preocupación por pensar de un modo distinto: Elaine Scarry: *Dreaming by the Book*. Nueva York: Farrar, Straus & Giroux, 1999; Daniel Heller-Roazen: *The Inner Touch. Archaeology of a Sensation*. Nueva York: Zone Books, 2009; Gaston Bachelard: *Essai sur la connaissance approchée*. París: Librairie Philosophique Vrin, 2006; Gaston Bachelard: *La poética del espacio*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1965 (versión original, Gaston Bachelard: *La Poétique de l'espace*. París: Presses Universitaires de France – PUF, 1964); Sienne Gnai: *Ugly Feelings*. Cambridge: Harvard University Press, 2005; Gilles Deleuze: *Pure Immanence*. Nueva York: Zone Books, 2001; Matei Candea (ed.): *The Social after Gabriel Tarde. Debates and Assessments*. Nueva York: Routledge, 2010; Jean-Paul Sartre: *Lo imaginario: psicología fenomenológica de la imaginación*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1968 (versión original, Jean-Paul Sartre: *L'Imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*. París: Gallimard, 1940).

² Esta es una expresión utilizada a menudo por Roland Barthes.

UN HISTORIADOR DEL ARTE ENTRE LA UNIVERSIDAD Y EL MUSEO. HACIA LA IDEA DE MUSEO CRÍTICO

Piotr Piotrowski

Catedrático en la Universidad Adam Mickiewicz de Poznan, donde fue director del departamento de Historia del Arte (1999-2008). Desde 2009 es también director del Museo Nacional de Varsovia. Ha publicado una docena de libros, entre los cuales destaca *In the Shadow of Yalta. Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945-1989* (2009).

A pesar de todas las diferencias existentes entre un profesor de historia del arte y un comisario, diferencias que tienen que ver con distintos métodos de autoexpresión, con la audiencia, los canales de distribución, etcétera, existen aspectos que unen estas dos profesiones. Uno de ellos es la «erudición». Según Ivan Gaskell, tanto el profesor como el comisario son «doctos»,¹ es decir, que ambos producen y difunden conocimiento. A partir de aquí, podemos preguntarnos por el papel de la erudición que delimita ambas prácticas, en relación con la historia del arte, del museo y de la academia. Para poder responder a dicha cuestión, hay que preguntarse también acerca de la condición actual de las humanidades y acerca de sus intentos de ir más allá del «giro lingüístico», un enfoque que pertenece ya a la historia. Quizá de este modo seamos capaces de expresar nuestra esperanza en que, a diferencia de lo sucedido con dicho «giro» en las humanidades (en las cuales se separa el museo de la academia según intereses de índole intelectual: aquellos que estudian la obra de arte como objeto y aquellos que la estudian como texto), se nos presenta la oportunidad –ahora que el giro lingüístico parece estar obsoleto– de construir una comunidad erudita e intelectual de profesores y comisarios que trabajen unidos.

¿En qué consiste la retirada de la «lingüística» del ámbito de las humanidades? De forma concisa, pero sin eludir su complejidad, esta cuestión ha sido presentada por Gabrielle Spiegel, presidenta de la American Historical Society, en su discurso publicado en la *American Historical Review*. Sin entrar en los detalles de este discurso programático, subrayemos que Spiegel opone el giro «lingüístico» al «performativo», el estudio de las estructuras al estudio de las prácticas sociales, la reflexión sobre los sistemas de signos a la reflexión sobre la cultura. El proyecto «performativo» se centra principalmente en la problemática de la identidad y comporta una desestabilización significativa de la idea de subjetividad, al aislarla del «tierra y sangre» y relacionarla con migraciones generalizadas, diásporas, identidades minoritarias y transnacionales, globalización... El problema no se limita en absoluto al estudio de la cultura contemporánea, sino que atañe también al estudio de la historia.² De hecho, si tenemos en cuenta los estudios de Rosi Braidotti (*Nomadic Subjects*), de Judith Butler (*Bodies that Matter* o *Gender Trouble*) o de Irit Rogoff (*Terra Inferna*), y les añadimos la plétora de enfoques feministas, *queer* y poscoloniales que constituyen los estudios culturales actuales, no dudaremos de la legitimidad de dicho alegato.

¹ Ivan Gaskell: «Magnanimity and Paranoia in the Big Bad Art World», en Charles Haxthausen (ed.): *Two Art Histories. The Museum and the University*. Williamstown, MA: Clark Art Institute, 2002, p. 14.

² Gabrielle M. Spiegel: «Presidential Address: The Task of the Historian», *American Historical Review*, febrero de 2009, pp. 1-15.

Existe una multitud de ejemplos que ilustran el compromiso de los museos con este tipo de estudios. Sin embargo, la cuestión no reside en si las prácticas de los museos se han inspirado en la investigación académica, ni en qué modo lo han hecho, como en el caso de la gran exposición de Linda Nochlin, *Women Artists: 1550-1950*, presentada en Los Ángeles en 1976 (LACMA), sino en saber si lo contrario es cierto. En relación con esto, un buen ejemplo lo constituye la exposición *Magiciens de la Terre*, de Jean-Hubert Martin, presentada en París (Centre Georges Pompidou y la Grande Halle, 1989), que pretendía abordar la orientalización de las regiones poscoloniales del mundo, aunque fue criticada y acusada de seguir tendencias imperialistas y neocolonialistas de manera latente.³ De hecho, dicha exposición constituyó uno de los primeros alegatos del debate poscolonial en el ámbito de la historia del arte, a pesar de la crítica recibida, y es remarcable que el alegato fuera hecho por un museo y no por una universidad. En contraste con los estudios feministas, que fueron fuente de inspiración para los museos desde el primer momento, el poscolonialismo ha sido reconocido por la historia del arte académica bastante más tarde. La direccionalidad de la influencia de este último ha sido la opuesta: no ha ido del mundo académico al museo, sino del museo al mundo académico.

Hasta aquí, nos hemos centrado en las relaciones entre la historia del arte en la universidad y en el museo, en el contexto de las nuevas humanidades. Ahora, planteemos la cuestión de las poshumanidades. Lo más probable es que dicha cuestión forme parte de una reacción más general ante el «giro lingüístico», aunque en el ámbito que nos ocupa toma otra dirección, quizá más radical. En las poshumanidades, la problemática de la identidad revela una revisión mucho más profunda y representa un cambio del estatus del ser humano en su entorno. La crítica al antropocentrismo va mucho más allá del rechazo de la tesis del hombre como centro del universo. No se trata únicamente de dotar con los mismos derechos a los animales, las cosas o los cyborgs, por ejemplo, o de reclamar que puedan tener relaciones no mediadas por los seres humanos; se trata, más bien, de que el ser humano como tal ya no puede definirse en términos tradicionales, en el contexto de la ingeniería genética o de la tecnología del trasplante de órganos. Las poshumanidades son humanidades después del humanismo, que producen conocimiento mediante la crítica o el rechazo de la posición central del hombre en el universo –esto significa que favorecen enfoques distintos: no antropocéntricos y contrarios al antropocentrismo–. Los temas clave de investigación en las poshumanidades son los límites de la identidad de las especies, las relaciones entre lo humano y lo no humano, las cuestiones relativas al biopoder, a la biopolítica y a la biotecnología, y el estudio de los animales y las cosas.⁴

Lo que más me interesa es esto último. No se trata de que una cosa –por ejemplo, una obra de arte– se convierta repenti-

namente en un objeto de estudio. Lo importante es que las cosas participan en la vida social y política, y la cuestión es cómo describir dicha participación. En concreto, me refiero a un proyecto que combina la investigación con la exposición: *Making Things Public*, organizado en el ZKM de Karlsruhe, en 2005, por el académico Bruno Latour y el comisario Peter Weibel, este último con muchos años de experiencia a sus espaldas, tanto en investigación como en la organización de exposiciones. Acompañado de un extenso catálogo, *Making Things Public* es un evento muy importante y, probablemente, la contribución más significativa de la historia del arte y del museo al estudio de las cosas y de su papel social y político (Latour lo denomina la *Dingpolitik*).⁵ Este evento demuestra que hay espacio para nosotros en las poshumanidades. Hay que señalar que el impulso para estos estudios y estas consideraciones procede precisamente del museo y de su compromiso con los proyectos de investigación más radicales. Constituye una prueba perfecta de que mi tesis sobre la actitud erudita e intelectual que comparten el profesor y el comisario, el académico y el trabajador del museo, ha sido corroborada por la fusión de dos prácticas –historia y arte–, y por el mismo proyecto de renovación radical de las humanidades.

Por último, me gustaría distinguir otro aspecto del debate sobre la comparación entre el academicismo universitario y el museo, refiriéndome al contexto local de la Europa Central y del Este, y plantear si los cambios que tuvieron lugar allí hace veinte años (con la caída del comunismo) pueden tener alguna influencia en dicho debate. En este momento, existe al menos un proyecto que, conjugando la investigación con la exposición pública, aborda como tema el año 1989 e intenta reconsiderar en ese contexto particular los cimientos de Occidente. Se trata del *Former West Project*, emprendido por el BAK de Utrecht, que incluye una serie de seminarios y conferencias que concluirán con una gran exposición y una publicación.

Plantearé una definición de «antiguo Occidente» (*former West*) refiriéndome al título de un libro muy conocido de Dipesh Chakrabarty, titulado *Provincializing Europe* (2000). A modo de metáfora, diría que la cuestión es «provincializar Occidente». Únicamente bajo estas circunstancias podemos hablar del «antiguo Occidente» –debemos considerarlo como una provincia, pero no en relación con otro nuevo centro (un nuevo Occidente), sino como una provincia de entre otras muchas. Dicho de otro modo, se trata de privar a Occidente de su posición central en la estructura global del mundo, y de hacerlo horizontalmente igual a las demás regiones. Aún así, ¿cuál es el significado de la «provincialización de Occidente» para la historia del arte y los museos?

Seamos conscientes de que la descentralización de Occidente y su cultura, es decir, lo que en el ámbito académico se denomina «provincialización», ya está en marcha. Entre las

³ Véase *Third Text*, núm. 6, primavera de 1989.

⁴ Ewa Domańska: *Literaria Copernicana* (en imprenta).

⁵ Bruno Latour: «From Realpolitik to Dingpolitik», en Bruno Latour, Peter Weibel (ed): *Making Things Public. Atmosphere of Democracy*. Karlsruhe: ZKM, 2005, pp. 14-41.

nuevas iniciativas, podemos mencionar el número de diciembre de 2008 del *Art Bulletin*, titulado –y el nombre es un presagio– «Decentering Modernism». ⁶ También la historia del arte poscolonial ha evidenciado con claridad la «provincialización de Occidente». La misma dirección debería tomar (y probablemente así será) el estudio del arte de Europa Central y del Este, y los estudios posttotalitarios a escala global y comparativa, tomando en consideración el posapartheid en Sudáfrica y el posautoritarismo en Sudamérica, es decir, las culturas surgidas tras la caída de los regímenes basados en la violencia y la opresión en distintas partes del mundo, casi en el mismo momento –a finales de los ochenta–. En lo concerniente a los museos, la situación es algo más compleja, sobre todo si el sujeto en cuestión es un museo típicamente occidental, el denominado por Carol Duncan y Allan Wallach *Universal Survey Museum*, fundado en los países occidentales hace ya más de dos siglos. ⁷ La razón de esto no es únicamente la globalización de los museos –su estrategia imperial implicada en la política y en la economía globales–, como en el caso de la expansión global del Guggenheim Museum o del Musée du Louvre, cuyo ejemplo más espectacular es el museo que este tendrá en Abu Dhabi. Más bien se trata de algún tipo de «glocalidad», una combinación de la perspectiva global y local, y el reconocimiento de los cambios habidos en las comunidades locales que evolucionan hacia el cosmopolitismo del llamado «Estado-nación». La población de determinados países, en particular la habitante en sus grandes ciudades, ha ido cambiando, ha pasado de una hegemonía étnica a una diferenciación cosmopo-

lita, hecho que convierte los museos en lo que Michel Foucault denominó la *heterotopía contemporánea*, y no en la utopía de la unidad nacional. Los museos se vuelven globales no debido a su expansión territorial, sino porque abordan problemas globales en entornos locales cosmopolitas. Un ejemplo perfecto de dicha tendencia es el nuevo concepto del British Museum, desarrollado por su director, Neil MacGregor: este remite las colecciones del museo (fundado para legitimar el imperialismo británico) a la ciudad de Londres actual, ciudad diferenciada, multicultural y cosmopolita, en la que todas las minorías pueden encontrar sus identidades en las colecciones culturalmente relevantes del museo. ⁸

De hecho, simplificando hasta cierto punto, es posible distinguir tres tipos de museos: el museo como templo al que acuden los creyentes que tienen fe en el dogma del carácter «sagrado» del arte; el museo como lugar de entretenimiento, «mcdonaldizado» e implicado en las redes globales del consumo y del turismo; y el museo como foro, que desea llevar a cabo una tarea crítica y animar a la reflexión sobre el mundo cambiante, tanto a escala macroscópica como microscópica. La idea del museo como foro, que Hans Belting atribuye solo a un tipo de museo como respuesta a la globalización de la cultura y de sus aspectos locales, es decir al MoCA, ⁹ debería ser aplicada a la misión de otro tipo de museo, es decir al *Universal Survey Museum*.

En relación con los museos, puedo ver el potencial de la «provincialización de Occidente» en la idea del «museo crítico» –por un lado, local, incluso «provincial», y por el otro, global–.

El papel de los museos no es tanto ayudar al desarrollo de un nuevo «imperio», sino participar en una *politeia* global, una constitución global del mundo en el ágora local, incluso, «provincial». Únicamente un museo de este tipo podrá sustentar formas de control de la política internacional. Lo hará gracias a su influencia y al abordaje de cuestiones locales que, debido a la cosmopolitización de lo local, están adquiriendo una relevancia global. Dicho de otro modo: lo que nos ofrece una oportunidad es la idea de un «museo crítico» local con ambiciones globales.

Dicho tipo de museo puede actuar, como mínimo, a dos niveles. Uno de ellos es su participación en el ágora local, analizando cuestiones sociales y políticas, reconocidas como cuestiones clave para una comunidad determinada. Puesto que las comunidades locales están en un proceso de cambio global, tal como mencioné anteriormente, abordar temas locales resulta al mismo tiempo global. No solo Londres es una ciudad europea cosmopolita con estratos sociales multiculturales. También ciudades más pequeñas en Europa, incluso de Europa Central y del Este, están cambiando su carácter de la misma manera, aunque no en el mismo grado. Varsovia, por ejemplo, no es un centro tan cosmopolita como Londres, no es una metrópolis de esa envergadura, y quizá nunca lo sea. Sin embargo, su carácter está cambiando muy rápidamente. La sociedad local es mucho más compleja y diferenciada en términos de identidades étnicas, políticas y sexuales, por ejemplo, de lo que solía ser antes de 1989. Por lo tanto, el museo crítico debería abordar estos procesos. El otro nivel implica replantear la condición interna del museo en

este contexto histórico, y desarrolla una especie de autocrítica. Un tema para nuevas estrategias del museo debería ser algo así como una crítica de los cánones artísticos locales, o de las relaciones entre la historia del arte local e internacional. Resumiendo: ambos niveles, es decir, la participación del museo en el ágora y la remodelación de su concepto tradicional (nacional y jerárquico) de museo, deberían constituir un punto de partida en el proceso de creación de la idea del museo crítico, y, al mismo tiempo, en el proceso de creación de su nueva identidad ante los procesos culturales y sociales contemporáneos. La base teórica de dicho concepto de museo son los estudios museográficos, también denominados «estudios críticos museográficos» o «nueva museología», que llevan desarrollándose desde hace aproximadamente treinta años, principalmente en las universidades y en el ámbito de la crítica de arte.

¿Serán capaces de afrontar este reto los museos o, más concretamente, el tipo de museo denominado *Universal Survey Museum*, arraigado en la ideología nacionalista y en la hegemonía europea occidental? El potencial de la erudición, entendida como reflexión crítica de la realidad, ¿se utilizará para transformar los museos en instituciones críticas, para salvar la distancia entre la crítica de la institución y una institución que sea crítica? ¿Utilizará el museo, el *Universal Survey Museum*, la teoría crítica, perfectamente desarrollada en las universidades, y la convertirá en una práctica crítica? ¿Abandonará su papel de mausoleo y se transformará en un foro público que dé forma a una *politeia*? Ninguna de estas preguntas tiene todavía respuesta.

⁶ Partha Mitter (ed.): «Decentering Modernism», en *Art Bulletin*, vol. XC, núm. 4, diciembre de 2008.

⁷ Carol Duncan y Allan Wallach: «The Universal Survey Museum», en *Art History*, núms. 3-4, diciembre de 1980, pp. 448-469.

⁸ Neil MacGregor: «Global Collections for Global Cities», en Jaynie Anderson (ed.): *Crossing Cultures: Conflict, Migration, and Convergence. The Proceedings of the 32nd Congress in the History of Art*. Melbourne: The Miegunyah Press, 2009, pp. 65-70; Neil MacGregor: «To Shape the Citizens of 'the Great City, the World'», en James Cuno (ed.): *Whose Culture? The Promise of Museums and the Debate over Antiquities*. Princeton: Princeton University Press, 2009, pp. 39-54.

⁹ Hans Belting: «Contemporary Art and the Museum in the Global Age», en Peter Weibel y Andrea Buddensieg (eds.): *Contemporary Art and the Museum*, Ostfildern: Hantje Cantz Verlag, 2007, pp. 30-37.

Piotr Piotrowski ha sido galardonado con el premio Igor Zabel de Cultura y Teoría 2010. Este premio, creado y financiado por la Fundación ERSTE, distingue a una persona del ámbito cultural por su labor en la difusión internacional de la cultura visual en Europa Central y del Sur. El MACBA ha acogido este mes de diciembre la ceremonia de entrega del premio.

Igor Zabel (1958-2005) fue comisario de exposiciones, escritor y teórico cultural esloveno. Durante toda su vida participó activamente en varios campos de la teoría y la cultura como filósofo, autor, ensayista, crítico literario y artístico, traductor y maestro de nuevas generaciones de comisarios y críticos de arte contemporáneo.

Jean-Hubert Martin, comisario de la exposición *Les Magiciens de la terre* realizada en el Centre Pompidou de París en 1989, ha sido uno de los participantes en el curso *Historia de las exposiciones: más allá de la ideología del cubo blanco* que ha tenido lugar en el MACBA durante los meses de octubre y noviembre de 2010. Su conferencia está disponible en formato audio en www.macba.cat

SOLEDAD POSCOLONIAL EN EL MEDITERRÁNEO: ALGUNOS PENSAMIENTOS ÁRABES

Elizabeth Suzanne Kassab

Filósofa e investigadora, especialista en estudios culturales en el mundo árabe. Autora de *Contemporary Arab Thought: Cultural Critique in Comparative Perspective* (2010).

Tres cuestiones caracterizan las tres diferentes fases del pensamiento árabe moderno; cada cuestión tipifica el carácter de una época y de un conjunto de preocupaciones.

1.

Desde mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX, periodo conocido con el nombre de Renacimiento árabe (*al-Nahda*), los pensadores árabes quisieron comprender por qué otros habían progresado mientras ellos se habían quedado a la zaga. El encuentro colonial con Europa, experimentado con la invasión napoleónica de Egipto en 1798, evidenció una brecha inquietante a todos los niveles e hizo que surgiera la necesidad de comprender el secreto del progreso que había conducido a aquel continente a un estado tan avanzado. La mayoría de los pensadores de aquella época estaban seguros de que una vez comprendido esto, nada podía impedir que los árabes mejoraran su situación y alcanzaran el nivel de los europeos. La identidad como tal, islámica u «oriental», no era la cuestión. Se daba en cambio mucha importancia a la base política de aquel progreso: la justicia política, a saber, la norma constitucional que otorgara responsabilidad a los gobernantes y definiera los derechos y deberes tanto de los gobernantes como de los gobernados, suponía la condición necesaria para un progreso de civilización, es decir, para una prosperidad económica, una solidaridad popular y una lealtad patriótica, tanto para conseguir un avance del conocimiento como para conseguir una paz civil. De hecho, a principios de siglo abundaban, por un lado, las críticas al despotismo, y por el otro, las propuestas de principios y valores locales, islámicos, equivalentes a los principios y valores progresistas europeos. Sin embargo, las primeras incursiones coloniales europeas, que habían tenido lugar en la región a finales del siglo XIX, ya habían empezado a alterar esta preocupación por un progreso

integral, y a transformarla en un interés por la adquisición de los instrumentos de poder que permitirían a árabes y musulmanes resistir al imperialismo occidental. Esta corriente se hizo incluso más pronunciada con el establecimiento de los mandatos franceses y británicos sobre los territorios árabes, tras el colapso del Imperio Otomano. La diferencia comparativa de civilización empezó a percibirse cada vez más como una confrontación amenazadora de poder.

2.

La segunda mitad del siglo XX fue un periodo de reflexión sobre sí mismos, ya que los pensadores árabes empezaron a examinar los esfuerzos realizados hasta la fecha para alcanzar la liberación. La derrota de 1967, frente a Israel, vino a acentuar esta actitud de búsqueda de la propia alma, y la cuestión central era la siguiente: ¿Por qué había fracasado la *nahda*? ¿Qué había impedido el cumplimiento de su liberación y de sus impulsos de renacimiento? ¿Por qué los regímenes árabes, tras la independencia, habían fracasado en su intento de desarrollo, de independencia real y de democracia? ¿Por qué habían fracasado en su defensa de la causa palestina? ¿Por qué no habían conseguido la unidad árabe? En los años setenta y ochenta, gran parte de esta búsqueda se llevó a cabo en la esfera cultural, siguiendo una tendencia culturalista para explicar el malestar sobre todo en términos culturales. La herencia cultural fue revisitada para encontrar en ella las semillas para una segunda *nahda*, o las causas profundamente asentadas del atraso. Algunos pensaron que el esfuerzo crítico de la *nahda* no había sido suficientemente radical, y otros criticaron dicho esfuerzo porque desposeía a la gente de sus propias tradiciones, proponiendo en su lugar visiones holísticas del futuro, basadas en una tradición «auténtica», y a menudo en un islam ideologizado.



Yto Barrada
N of the World Nation in Arabic, 2003
Fotografía cromogénica
80 x 80 cm
Cortesía de la artista y de la Galerie Polaris, París



Yto Barrada
Foundations, 2003
Fotografía cromogénica
60 x 60 cm
Cortesía de la artista y de la Galerie Polaris, París

En efecto, la era posterior a la independencia en la mayoría de los países árabes resultó ser una experiencia desilusionante. Las revoluciones y los golpes de Estado, que supuestamente debían permitir el acceso al poder a gobernantes más entregados a su labor, realmente comprometidos con objetivos patrióticos –Egipto, con Abdel Nasser, o Siria e Irak, con el partido Baaz–, acabaron siendo regímenes más autoritarios y represivos que los viejos regímenes a los que habían sustituido, además de actuar al servicio de sus propios intereses.

3.

Para muchos países árabes el cambio de milenio supuso más derrotas en todos los ámbitos: en las luchas democráticas, en las condiciones económicas, en los sistemas educativos y en las estructuras de oposición. El cambio de milenio fue testigo de una polarización social, política y militar alarmante, acompañada de una ocupación extranjera creciente en la región. El sentimiento dominante desde entonces ha sido un sentimiento de incapacidad, de impotencia, de quiebra total (*'ajz*). Ahora la cuestión es la siguiente: ¿Por qué fracasó el proyecto de Ilustración en el mundo árabe? Si bien la primera fase supuso una etapa de esperanza, respaldada por un sentido posibilista, la segunda fase fue una etapa de búsqueda de la propia alma en medio de un estado de ánimo siniestro, de humillación e ira. Ahora había llegado el momento de sobreponerse a la desesperación, pero también de un regreso de lo político, tras un largo intervalo de culturalismo. Los pensadores críticos, los antiguos prisioneros políticos, los artistas y también los activistas empezaron de nuevo a hacer hincapié en la naturaleza política del malestar general, combinando la crítica cultural con la crítica política y señalando de nuevo con el dedo la ausencia de democracia, de imperio de la ley y de espacios públicos para el debate. En esta encrucijada de crítica cultural, moral y política es donde se discute activamente el concepto de Ilustración, entre oleadas de movilización activista y recaídas en una resignación y desesperanza severas.

Así como se ha prestado mucha atención al estudio de las ideologías árabes, tanto al nacionalismo como al islamismo, prácticamente no se ha prestado atención a los esfuerzos críticos que se han llevado a cabo durante estas fases, en especial después de los años sesenta, cuando la mirada crítica se dirigió hacia dentro, lejos de polémicas y de toda retórica justificativa. De hecho, las últimas décadas han sido testigo de una revisión crítica de conceptos de uso común, como, por ejemplo, la autenticidad, la identidad, la comunidad nacional y la indigenización cultural. Estas últimas décadas se han producido críticas de las ideologías prevalentes hasta el momento, como el secularismo, el islamismo, el arabismo y el izquierdismo. Estos esfuerzos críticos son parte integral del panorama intelectual árabe. Necesitan ser reconocidos y también ser situados en el más amplio contexto poscolonial de este tipo de críticas culturales. Ya que el pensamiento árabe contemporáneo no solo se ha visto reducido a las ideologías extremistas, sino que además ha sido explicado de forma autorreferencial, es decir en términos de su presunta esencia «islámica» o de algún carácter «árabe» esencial. Pocas veces o nunca se ha entendido a la luz de un prisma poscolonial, es decir,

a través de la búsqueda poscolonial de un sentido empoderado del yo, de un pensamiento propio y de una afirmación de la identidad, sin perder de vista la dimensión universalmente humana: un reto extraordinario no solo para los árabes, sino para todos los pueblos que han tenido que actuar con los parámetros definatorios impuestos por uno u otro dominador. Por regla general, el malestar que se da en estas circunstancias se vive en soledad, como si se estuviera solo, soportando cada uno su carga. Quizá, los árabes, más que otros, han caído en la trampa del excepcionalismo, en parte, de un modo autoimpuesto. Solo un estudio comparado de los debates árabes, que los haga dialogar con los discursos africanos, latinoamericanos, indios, afroamericanos, de los nativos de América, y, más próximos a nosotros, con los discursos griego, turco e iraní, nos puede ayudar a apreciar mejor tanto los retos y las expectativas, como los aspectos universales y específicos de dichos debates árabes. En todos estos discursos, que alcanzan diversas regiones, religiones, lenguas, culturas y tradiciones, encontramos, en un momento dado, un cierto cambio de interés: de la identidad a la democracia, del esencialismo al funcionalismo, y de la ideología al pensamiento crítico. También vemos una preocupación creciente por la historización y la necesidad de una doble crítica, tanto interna como externa. Artistas de todas las disciplinas, pueden contribuir a expresar esta crítica compleja y difícil. El estudio comparativo de estos artistas puede resultar una experiencia sumamente esclarecedora y gratificante.

Elizabeth Suzanne Kassab ha participado en el ciclo *El Mediterráneo que viene: diálogos de una a otra orilla sobre arte, economía y sociedad*, que ha tenido lugar en el MACBA entre los meses de octubre y noviembre de 2010. También han participado en este ciclo Costa Douzinas, director del Birkbeck Institute for the Humanities de la Universidad de Londres, y Yto Barrada, artista y cofundadora de la Cinéma-thèque de Tánger. Las conferencias están disponibles en formato audio a www.macba.cat y el texto de Costa Douzinas se publicará en la colección digital *Quaderns portàtils*.

LA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA EN CUANTO SUJETO Y OBJETO

Julie Ault

Artista, investigadora y editora. Cofundadora en 1979 del colectivo de artistas Group Material, con sede en Nueva York, que destacó por su análisis de la relación entre estética y política.



El archivo de Group Material durante el proceso de recopilación, en la Downtown Collection (Fales Library) de la Universidad de Nueva York

«Cuando una persona se pone a escribir, no se enfrenta a una página en blanco, sino a su propia mente desmesuradamente llena. El problema es vaciar la mayor parte de las cosas que la ocupan, llenar grandes bolsas de plástico con el batiburrillo confuso de cosas que se han acumulado ahí durante días, meses y años de vida durante los cuales se han ido captando cosas a través de los ojos, los oídos y el corazón. La meta es conseguir un espacio en el que unas pocas ideas, imágenes y sentimientos puedan ser colocados de tal modo que el futuro lector quiera entretenerse un rato con ellos. . . Sin embargo, esta tarea de limpiar la casa (de narrar) no es solo ardua; es peligrosa. Existe el peligro de tirar las cosas equivocadas y conservar las cosas erróneas.» Janet Malcolm¹

Desde que Group Material, el grupo de artistas colaborativo con sede en Nueva York, se deshizo en 1996, he continuado su representación mediante narraciones en vivo y escritas, y he contestado todos los interrogantes que se me han planteado, en cada caso específico. Como única miembro fundadora que permaneció en el grupo hasta su disolución, siento la responsabilidad de seguir contando la práctica del grupo –Doug Ashford, que fue miembro durante mucho tiempo, ha hecho lo mismo–. La práctica cultural de Group Material tuvo su momento, y las formas utilizadas fueron efímeras. Cuando el grupo cesó en sus actividades, tomé la decisión de preservar su transitoriedad y de que *no* se convirtiera en historia. Como temía un encapsulamiento revisionista en el que los conflictos y las contradicciones de la colaboración se resolvieran en su propia representación, me resistí a que nuestro trabajo se definiera u objetivara en una monografía realizada por un historiador del arte, y me reservé el derecho a dar coherencia a nuestra historia en algún momento futuro.

Tras una década de narración activa, decidí que había llegado el momento de ceder la responsabilidad (y el control) de abordar la historia de Group Material de forma duradera. Necesitaba confrontarme con las huellas materiales que se habían ido infiltrando en todos los armarios, bibliotecas y lugares vacíos de mi apartamento, así como con las huellas psíquicas que impregnaban mi memoria. Reunir el material conservado también por otros miembros y unirlo todo en un archivo permitiría el acceso a Group Material de una forma más coherente de lo que había sido posible hasta entonces, y abriría la puerta a una representación histórica adicional.

Emprender la misión de recuperar Group Material según una doble operación de «limpieza de casa», suponía reunir y organizar el material para constituir el archivo y, a la vez, extraer de dicho cuerpo de información lo necesario para hacer un libro. Mientras formalizaba el archivo, procuré que Group Material fuera nuevamente público, el proceso también se concibió como laboratorio donde poder investigar la lógica, la estructura, las implicaciones y la práctica del archivo. Pasé varios meses procesando el material en el lugar que se convertiría, en breve, en su hogar permanente: la Downtown Collection de la Universidad de Nueva York. Allí miré, revisé y leí todos los papeles, imágenes y artículos; tomé notas, establecí referencias cruzadas, reuní datos y reflexioné. Cuanto más repasaba todos los elementos, más profundamente comprendía la naturaleza maleable y falible de la memoria, que, una y otra vez, cuestionaba los datos documentales. La experiencia, que se veía alternativamente edificada y mistificada, demostraba la inseguridad absoluta de las categorías de lo «subjetivo» y lo «objetivo».

Si miro hacia atrás, me doy cuenta de que cuando describía la historia de Group Material durante los últimos años, expresaba

¹ Janet Malcolm: *The Silent Woman. Sylvia Plath and Ted Hughes*. Nueva York: Vintage, 1995, p. 205.



Detalle de la instalación de Group Material *Democracy: Politics and Election*, Dia Art Foundation, Nueva York, 1988

de forma involuntaria alguna mentira. Este descubrimiento se ha revelado al encontrar en las carpetas informaciones que había borrado de mi memoria. Sorprendida, he seguido leyendo y he visto cómo aumentaba la distancia entre los hechos y lo que recordaba. Parte de la información recuperada era elemental, en cambio otra indicaba que Group Material es algo mucho más complejo y digno de debate de lo que yo había fabricado hasta ahora. Al parecer, me había convencido de la exactitud del eficiente argumento defendido repetitivamente durante años.

Por supuesto, los documentos y los objetos tampoco dicen la verdad de forma intrínseca; son fragmentarios y se encuentran desconectados del contexto. Los archivos establecen el escenario para escribir la historia, aunque pueden resultar engañosos e incluso mentir por omisión. Piezas esenciales de información, que pueden dar respuesta a las preguntas y redirigir la investigación, no son necesariamente tangibles o no están archivadas.

El hecho de asumir el doble papel de observador y observado mientras recuperaba Group Material para mí misma y para el grupo, tanto como para con un propósito más amplio, el de una representación pública, suscitó un reto metodológico central que, a veces, causaba confusión. Tanto el ir y venir del barullo de mis recuerdos al de los otros miembros del grupo, como la acumulación de material, hicieron que en determinadas ocasiones sintiera aquello como excesivo, aunque no suficiente. Sin embargo, finalmente mi relación con el tema desde dentro, unida a una asociación más independiente con el potencial que poseen los archivos para dar forma a la representación histórica, consiguió, al parecer, equilibrar productivamente ambos papeles.

Cada una de las facetas puestas en juego para dar coherencia al archivo y realizar el libro *Show and Tell. A Chronicle of Group Material*, materializó un propósito específico y abstracto. La obra surgió a raíz de un conjunto de cuestiones insidiosas. ¿De qué manera el hecho de reunir documentación implica dar forma a la historia, y escribir la historia? ¿En qué modo los objetos –sean materiales o informativos– comunican? ¿Pueden ser comunicados los contextos de manera efectiva? ¿Qué estructura y qué



Detalle de la instalación de Group Material *AIDS Timeline*, Berkeley Art Museum, Nueva York, 1989

prácticas archivísticas estimularán y harán más complejos los significados, sin determinarlos por ello en exceso? ¿Cómo archiva el archivo? ¿Cuál es el tiempo del archivo? ¿Dónde termina el archivo? ¿Qué define su marco? ¿Qué puede hacer la subjetividad colectiva cuando se le da la oportunidad de escribir su propia historia? ¿Qué se gana y qué se pierde en el proceso de incluir actividades efímeras y periféricas en la conservación, al introducir las en la historia? ¿Qué tipo de formas adecuadas se pueden diseñar para materializar los procesos historiográficos, las informaciones reunidas y los objetivos diversos que guían esta investigación? ¿Cómo evidenciar lo que falta a modo de capa historiográfica? ¿Cómo transforma lo subjetivo el material para una esfera pública sin manipularlo? ¿Es posible, efectivamente, poner a prueba la escritura de la historia, mientras se escribe la historia?

El apartado principal del libro fue concebido a modo de crónica compuesta por documentos reproducidos, imágenes y un texto guía que los acompañaba. *Show and Tell* toma sus ingredientes y métodos del archivo, el cual da forma tanto al material privado como al público. La creación del grupo como contexto específico, junto con su estructura y proceso, son inseparables de sus creaciones públicas, aunque la mayor parte de la representación existente se centra en los proyectos de Group Material. *Show and Tell* amplía el enfoque para incluir la transmisión de los procesos de trabajo internos en cada uno de los niveles de material que forman el libro, y enfatiza aspectos de la colaboración que de otro modo serían invisibles.

Group Material vuelve a la vida en el archivo. Al trabajar repasando el material, me sorprendió la viveza y el carácter cambiante de la correspondencia interna, de las actas de las reuniones, de las propuestas de exposición, y de las notas de prensa generadas por el grupo. En los primeros comunicados se palpa una intensidad emocional, las propuestas y notas de prensa son explosivas, los temas y debates de la época se vislumbran a través del lenguaje, y el diseño gráfico delata los estilos de aquella etapa. *Show and Tell* incluye una selección de documentos reproducidos en su forma y escala original. Se trata de una documentación que

posee el valor del «lenguaje original», que transmite de forma viva lo que en aquel momento percibíamos que estábamos haciendo, con más elocuencia que las descripciones que se pudiesen escribir con el paso del tiempo, tanto por personas que pertenecían al grupo como por alguien ajeno a él. Este material sería considerado habitualmente como fuente para escribir, en lugar de como sustancia para una presentación. Con el diseño, el libro anima a que los documentos se consideren como textos primarios y no como ilustraciones subsidiarias. Este método sitúa a los lectores «dentro del archivo», ofreciendo multiplicidad de interpretaciones.

La evidencia contradictoria está en el corazón del archivo y figura en un lugar destacado en esta descripción de Group Material. Una carta incendiaria de cuatro páginas escrita en 1980 por Tim Rollins, uno de los cofundadores, se reproduce completa junto a documentos que representan una colaboración más armónica. La carta de Tim despotrica del grupo y evidencia enfrentamientos importantes entre los colaboradores durante los primeros meses, pero también muestra hasta qué punto se tomaba en serio la colaboración y articula lo que estaba en juego para el grupo. Tal como afirma Janet Malcolm: «Las cartas son las grandes fijadoras de la experiencia. El tiempo erosiona los sentimientos. El tiempo crea indiferencia. Las cartas nos demuestran que en algún momento estas cosas nos importaron. Son los fósiles del sentimiento... el conducto hacia la experiencia no mediada.»²

El texto guía que se filtra a través de la crónica, fue concebido a modo de voz no específica que transmite hechos, anécdotas y circunstancias relacionadas con el material del archivo, que de otra manera serían inaccesibles. Representa una lectura atenta y es fruto de una documentación variada y de una memoria compuesta. Estos comentarios textuales informan, hacen una digresión, revelan y funden el conocimiento subjetivo y objetivo en una voz única que expande el material. Se utiliza un presente despersonalizado, con la intención de situar a los lectores en el tiempo de los acontecimientos y de sugerir una subjetividad colectiva, distinta de la mirada retrospectiva en primera persona. A lo largo del texto se van desgranando una serie de informaciones, como las continuidades y discontinuidades en la composición del grupo, los conflictos y las contradicciones endémicas de su proceso, y cómo Group Material se estructuraba y financiaba su trabajo.

Mientras leía los documentos de archivo, anoté muchos segmentos interesantes en todo tipo de documentos, considerándolos en un principio como fuente de material para la redacción del texto guía. El número de documentos íntegros que podían ser reproducidos quedaba limitado por el presupuesto, y esto llevó a la creación de un bloque de extractos diversos que variaban según el propósito del autor, la longitud y el estilo. Unificados mediante tratamiento tipográfico, estos fragmentos también afloran a través de la crónica.

Imágenes significativas, retratos de los distintos miembros y composiciones del grupo –aunque en algunos casos no exista material gráfico–, y fotografías de las instalaciones formales de los cuarenta y cinco proyectos colaborativos, se presentan con la misma importancia otorgada a cada una de ellas.

A pesar de los múltiples niveles de materiales variopintos que componen la crónica, la finalidad era integrar los elementos en un sistema formal cuidadosamente diseñado que enfatizara todo el material como primario y equivalente. El tono visual del libro se construye con el estilo estético de Group Material. De forma análoga al formato expositivo temáticamente descentralizado que el grupo anticipó, la crónica está pensada como un espacio expositivo en forma de libro.

Las tendencias revisionistas e interpretativas se han limitado en *Show and Tell*, y se ha favorecido en cambio la creación de un fondo documental útil y una introducción al archivo de Group Material. La organización del archivo y la respuesta a dicho proceso a través del libro proporciona una plataforma y una base de interpretación que puede ser utilizada, negociada y discutida. El proyecto constituye también una metodología de investigación aplicada al archivo, a la investigación histórica y a la escritura de la historia, a la cual se ha dado forma a partir de cuestiones y problemas entrelazados en una amalgama de investigación investida personal, colectiva y socialmente.



Julie Ault (ed.): *Show and Tell. A Chronicle of Group Material*. Londres: Four Corners Books, 2010.

De 1979 a 1996, el colectivo de artistas Group Material produjo más de cuarenta y cinco proyectos que trataban una amplia gama de temas sociales, políticos y artísticos de aquel período. Aunque muchas de sus exposiciones y proyectos tuvieron lugar en instituciones de arte, este colectivo también utilizó como escenarios y soportes vagones de metro, autobuses, periódicos y paneles publicitarios. Este es el primer libro que ofrece una historia del colectivo Group Material y traza los orígenes, los procesos y los contextos de sus actividades. Organizado en torno al diálogo de Julie Ault con Doug Ashford y con la colaboración de otros miembros como Sabrina Locks y Tim Rollins, se alimenta esencialmente del archivo de Group Material. La publicación también incluye reflexiones de tres de los miembros del colectivo, aparte de una investigación sobre uno de los proyectos fundamentales del grupo, *AIDS Timeline* (1989).

El MACBA se ha hecho eco de algunos de los temas trabajados por Group Material en el seminario *SICK 80s / Malditos ochenta. Crisis del SIDA, arte y guerrilla contrabiopolítica*, que tuvo lugar el mes de noviembre a cargo de Beatriz Preciado. Parte de los contenidos del seminario están disponibles en formato audio en www.macba.cat

² *Ibíd.*, pp. 109-110.

LA GEOMETRÍA DEL SUJETO ESTRÁBICO

Natascha Sadr Haghghian

Como artista ha trabajado diversos formatos, como el vídeo, la performance y el sonido. Sus creaciones, tanto las individuales como las colectivas, se centran en temas sociopolíticos.



Las reflexiones acerca del suceso descrito a continuación forzaron al límite mis aptitudes matemáticas, unas aptitudes que, debo admitirlo, no son particularmente notables. No obstante, me ha parecido necesario reconstruir geoméricamente la situación para llegar a entender lo que le sucedió a mi mirada. El caso es que comencé a bizquear de una forma anómala. No es que viese doble, sino que justo en el centro de mi campo de visión —es decir, cuando miraba directamente al frente desde mi butaca en el cine de la Casa de las Culturas del Mundo— aparecía un agujero que solo me dejaba mirar a izquierda y derecha de la pantalla.

El suceso tuvo lugar durante el ciclo *Documentary Moments*, en el Berlin Documentary Forum. El cineasta Eyal Sivan presentaba allí *Henchman Glance* (La mirada del verdugo), un film cedido por Chris Marker, e inédito hasta ese momento, que se basa en *Nuit et brouillard* (*Noche y niebla*, 1955), el cortometraje de ficción-documental de Alain Resnais sobre los campos de concentración y exterminio nazis (Marker, no obstante, no figura expresamente como autor del film). *Henchman Glance* es un sencillo montaje que alterna dos líneas temáticas entrecruzadas: dentro de *Noche y niebla* intercala escenas tomadas durante el proceso seguido por el

Imagen del proceso del Estado de Israel contra el oficial nazi Adolf Eichmann en Jerusalén el año 1961. Esta imagen fue portada de la edición que Penguin Books hizo, en 1994, del libro de Hannah Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*.

Estado de Israel contra el oficial nazi Adolf Eichmann. Captadas desde arriba con una ligera desviación lateral, en las imágenes se ve al acusado que, sentado en una cabina de cristal, mira al frente y parece estar contemplando la proyección de la película *Noche y niebla*, la misma cuyas imágenes se alternan con las del propio Eichmann. La banda sonora de *Noche y niebla* sirve de base al conjunto del montaje. Según Eyal Sivan, durante el juicio se llevó a cabo precisamente un pase de *Noche y niebla* para Eichmann, y el montaje de Chris Marker es, en efecto, la reconstrucción de ese episodio.

Yo no había visto todavía *Noche y niebla*, y no estaba en absoluto preparada para lo que iba a aparecer en pantalla. Sin embargo, desde los primeros minutos del film, lo que más me preocupó fue mi aparato visual, completamente descompuesto. Era incapaz de mirar hacia la pantalla. Pero tampoco podía marcharme de la sala. Era uno de esos actos a los que se asiste con todo respeto, sobre todo si una ha crecido en Alemania. Estuve, por lo tanto, treinta y tres minutos paseando la mirada por el borde oscuro de la proyección. Por el rabillo del ojo percibía vagamente la pantalla con la esperanza de que algún cambio me permitiese volver a mirarla de frente. Era como cuando de pequeña veía a escondidas películas de miedo que no era capaz de soportar. Siempre me decía que si había empezado a verlas también debía enterarme del final.

Slavoj Žižek en su libro *Looking Awry: An Introduction to Lacan through Popular Culture* (1991) (*Mirando al sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós, 2000) describe una escena de la película *Manhunter* (Cazador de hombres, 1986) en la que, a fin de averiguar los móviles del asesino, el policía repasa una y otra vez películas en súper 8 de las familias asesinadas. Descubre que lo que vincula a esas familias es haber revelado las películas en el mismo laboratorio, y allí es donde finalmente atrapan al criminal. La ironía del film radica, según Žižek, en que los métodos del policía implican una perversión a nivel formal. La perversión entraña la superposición e incluso la coincidencia de su mirada con la del asesino. Su método requiere que observe las películas de súper 8 con los ojos del asesino. Al hacerlo, el sujeto se escinde y su mirada se vuelve perversa. Precisamente para servir con lealtad a las víctimas se manifiesta la mirada perversa sobre ellas. Žižek establece una correlación, que yo no acabo de comprender plenamente, entre ese solapamiento de miradas y la pornografía. Para él, la pornografía es el género que muestra todo lo mostrable y no esconde nada a la vista, es el lugar en que la mirada lateral se pierde del todo. Sin embargo, tal vez la retroalimentación derivada del cortocircuito de campos de mirada complejos, permita reconstruir el hueco surgido durante la proyección de *Henchman Glance*. La relación sujeto-objeto y las líneas visuales entrecruzadas que se

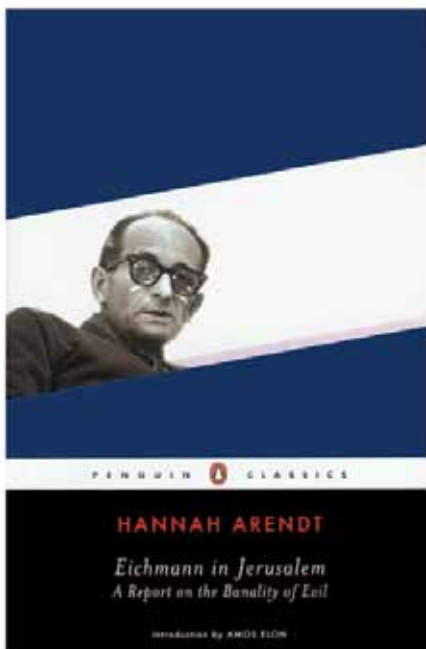
originan al exhibir las imágenes, no son *unidireccionales*. El objeto devuelve la mirada y, según cuál haya sido la intención de esa relación, la mirada podrá ser reflejada de vuelta más de una vez. Si he entendido bien el concepto de gozo, es precisamente aquí donde se halla presente. El sujeto es penetrado por la mirada del objeto y a la inversa, y el principio de dolor de esta relación se transforma en un padecimiento que, por lo demás, difiere de un compadecerse enfático.

Mientras contemplo cómo Eichmann contempla los terribles crímenes que él ayudó a perpetrar, trato, por un lado, de ver las imágenes con sus mismos ojos. Es decir, asumo su mirada, sitúo la mía en paralelo a la suya y trato de ver en las imágenes de los campos de concentración aquello que él ve. Lo hago en nombre de las víctimas, como el policía de *Manhunter*. Por otro lado, intento leer su cara. Es decir, observo en dirección opuesta a *Noche y niebla* el rostro de Eichmann y trato de distinguir dónde y cómo las imágenes afectan a su semblante. Por una parte, en su jaula de cristal, Eichmann es como un animal salvaje de un zoo; por otra, en cierto modo es como si estuviera a mi lado y me ofreciese unas palomitas. Es bastante evidente que aquí se origina algo perverso, quizá pornográfico, pero la pregunta respecto al papel que yo desempeño me parece que solo puede responderse geoméricamente. ¿Sobre qué eje se sitúa el ojo del sujeto y desde qué espacio de intersección le devuelve la mirada el objeto? Y, sobre todo, ¿cuáles son aquí las coordenadas de sujeto y objeto?

Cuando dos conjuntos se cruzan se produce un campo de intersección. En mi caso, en la proyección de *Henchman Glance* hubo unos entrecruzamientos que en lugar de un conjunto de intersección produjeron un agujero en la pantalla. Fue como el interminable bucle retroalimentado que se genera al girar el eje de la cámara y orientarla hacia la pantalla; un feedback que me necesitaba a mí como coordenada para poder girar sobre el eje. Que se haya producido un agujero puede deberse a que, dentro de la disposición de *Henchman Glance*, mi coordenada es incapaz de establecer una dirección o un radio de acción y comienza a dar vueltas. El asesino, la maldad, ya es conocido, e incluso ha sido ejecutado, por lo que los motivos de mi complicidad o de mi testimonio sirven de poco. El eje, que también se conoce, con las coordenadas asesino-policia / testigo-victima, y que necesita del policia / testigo para rectificar el eje asesino-victima (y tener por tanto una dirección clara), se vuelve contra sí mismo y se cierra en un bucle zombi de resurrección del mal. Se engendra así un monstruo cegador capaz de salir de la pantalla y cuyos motivos, en cualquier caso, nunca podremos desentrañar, porque aquí lo que cobra vida en su monumentalidad totalitaria es la idea del mal en sí.

La cubierta de mi ejemplar del libro de Hannah Arendt *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality*

of Evil (1994) (*Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 2003), también muestra la sala de juicios del proceso de Eichmann. Este se halla dentro de la celda acristalada, vista en un ligero escorzo frontal desde arriba, y frente a él, dispuesto en la dirección de su mirada, hay un proyector de 16 mm que en la foto queda cortado. No se ve lo que está viendo Eichmann. Las otras personas de la fotografía –tres policías de guardia, una persona sentada detrás el proyector, y otra más con auriculares– miran igual que Eichmann en la dirección de la proyección. Nuestra mirada permanece en el eje lateral y hay algo de incompleto en el conjunto, algo que, por así decirlo, se ha escapado de la imagen. Es el eje de la mirada de Eichmann, un eje sobre el que sin querer nos situamos y que, en vez de llevarnos hacia la proyección de 16 mm, nos conduce al interior del libro y a las reflexiones de Hannah Arendt sobre la banalidad del mal. Esta adopción del eje de su mirada permite que el monstruo abandone su caja de cristal, aunque no porque tome nuestra mirada como rehén, sino porque la suya queda disgregada y desmontada en decisiones aparentemente cotidianas y susceptibles de engendrar monstruosidades. Algo se hace visible, aprehensible, y deja paso a un proceso de conocimiento.



Es curioso que en la más reciente edición (2006) del libro *Eichmann in Jerusalem*, en la colección Penguin Classics, se haya cambiado la imagen de portada. En la cubierta ya no aparece la sala del proceso, sino una fotografía de Eichmann mirando desde arriba y de soslayo a la cámara. La mirada descendente y los gruesos lentes de sus gafas hacen que sus ojos agrandados parezcan clavarse en el espectador. La figura de Eichmann está aislada, fuera de contexto. La cabeza y la parte superior del cuerpo tienen como fondo una franja oblicua de color blanco, enmarcada arriba y abajo por dos bandas azules. Obviamente, es una mirada que no conduce al interior del libro. La película continúa. N.S.H.

Natascha Sadr Haghighian participó el mes de abril de 2010 en el ciclo de conferencias *En torno a la investigación artística*, que tuvo lugar en el MACBA y que quedará recogido en la colección *Contratextos*, una serie publicada conjuntamente por el MACBA y la Universitat Autònoma de Barcelona. En 2011 la artista presentará en la Capella MACBA una nueva producción que seguirá las líneas de sus trabajos precedentes, en los cuales la noción de «representación» y la recuperación de archivos procedentes de centros de arte constituyen algunos de sus ejes centrales. Una entrevista con la artista está disponible en formato audio en www.macba.cat

CUATRO DÉCADAS DE PROGRAMAS DE ESTUDIOS INDEPENDIENTES

Xavier Antich

Director del Programa de Estudios Independientes del MACBA (PEI).
Es doctor en filosofía, escritor y profesor de teoría del arte en la Universitat de Girona.



Conferencia de Doug Ashford, miembro de Group Material, en el marco del seminario *Los nuevos productivismos*, Auditorio MACBA, marzo de 2009

Clase del Programa de Estudios Independientes del MACBA con Xavier Antich, Centro de Estudios y Documentación del MACBA, octubre de 2010

La historia de los Independent Studies Programs (ISP), cuyo arranque emblemático y casi fundacional tuvo lugar en las actividades desplegadas desde el Whitney Museum of American Art, de Nueva York, es asimismo inseparable, en el ámbito de los estudios artísticos, de un cierto momento teórico y político que cristaliza en su forma tal vez definitiva en la década de los setenta. De manera retrospectiva, no resulta exagerado comparar su influencia, en la esfera global de la pedagogía artística teórica y política, con la ejercida por los talleres Vkhutemas, fundados en la Unión Soviética en los años veinte. En cualquier caso, tal vez lo más esencial de aquello que entonces se puso en juego tiene que ver, si es posible conceptualizarlo en estos términos, con una doble impugnación, y, correlativamente, con una doble propuesta: por un lado, la conciencia de la irreversibilidad del proceso que ya había roto los compartimentos estancos entre práctica artística, en un cierto sentido, y reflexión crítica o elaboración teórica, en otro; diferentes modulaciones del arte conceptual o político ya habían introducido la que, con el tiempo, llegaría a ser una de las mutaciones más relevantes de los tiempos venideros, es decir, la constatación de una nueva forma de práctica que no espera una posterior conceptualización o teorización, sino que es, y se reivindica así de pleno derecho, una teoría sobre sus propios significados y sobre el sentido mismo de la práctica artística, así como sobre su dimensión social; estas mutaciones acabarían por modificar en profundidad la naturaleza de los Fine Arts Studies, prácticamente en todas partes. Por otro lado, se daba la no menos irreversible conciencia de que los estudios académicos de historia del arte y las prácticas museísticas sufrían, digamos, en todos los ámbitos, una deforestación de aquellos focos de atención que, por el contrario, determinaban las nuevas tendencias en las prácticas artísticas, cosa que, a su vez, forzó también en muchos ámbitos a una reformulación de los estudios académicos vinculados a las viejas historias del arte. Este era, en cierto sentido, el doble ámbito de implicación en el que se desplegaría el experimento de los ISP.

Que la historia de los ISP haya de ser considerada de forma inseparable de la evolución del pensamiento crítico es, hoy por hoy, también una evidencia. No es extraño que el programa del ISP del Whitney, en los años setenta, se configurara en torno a ciertos núcleos teóricos determinados por la semiótica, el pos-estructuralismo, el feminismo y el marxismo, que venían a dar sentido concreto y determinado al «giro teórico» que sustenta la médula fundacional de los ISP. Así, por tanto, en la revinculación de teoría y práctica artística, y en la necesidad de construir un espacio fuera de los márgenes del saber institucional y académico (respecto del cual los programas afirmaban su carácter «independiente»), así como también fuera de sus servidumbres orgánicas, los ISP asumieron un ingrediente propiamente pedagógico que tenía que ver más con diferentes formatos orientados a la producción de saberes entrecruzados con formas prácticas que con la transferencia de conocimientos.

Cuatro décadas después de su puesta en marcha, los ISP se esfuerzan en todas partes por definir todavía el sentido de su carácter «independiente» y la naturaleza de la producción del saber con la cual están, con más o menos intensidad, comprometidos. El programa del Whitney, por ejemplo, se organiza ahora en tres programas, interconectados aunque conceptualmente diferenciados: formación artística, formación de comisariado y estudios de historia y crítica de arte. Otros centros, sin embargo, ensayan fórmulas menos estereotipadas y tal vez más exigentes desde el punto de vista epistemológico, como en el modesto caso del ISP de la Escola de Artes Visuais Maumaus (Lisboa) y, sobre todo, del programa Campus Expandido del MUAC (México), de más nueva implantación, y que reafirma la urgencia de repensar el museo, además, como ámbito de producción de conocimiento crítico. El Programa de Estudios Independientes (PEI) del MACBA, que comenzó formalmente en enero de 2006 (aunque fue definiéndose como tal en las actividades que, durante cinco años, le precedieron), nació en este marco de replanteamiento de los ISP, intentando reubicarlos, sobre todo, ante los retos de la nueva situación generada por el capitalismo cognitivo y por la ofensiva de una nueva oleada de discursos que propugnaban, ya abiertamente, la asimilación de cualquier experiencia cultural en los procesos de consumo. La repolitización de la práctica pedagógica en el ámbito de las artes, así como la necesidad de replantear su dimensión social, tanto como la asunción explícita y militante del «giro teórico» que había definido la irrupción, cuatro décadas antes, de los ISP, no eran, por tanto, sino una forma, sin duda medular, de reencontrar el sentido de un Programa de Estudios que quería continuar haciendo de su carácter «independiente» la esencia de nuevos retos.

Al PEI del MACBA, antes de su puesta en marcha, le habían precedido una serie de iniciativas y actividades (en forma de conferencias, seminarios y cursos) que intentaban definir los diferentes focos conceptuales, teóricos y prácticos que constituirían, con el tiempo, sus líneas maestras. Con ello, se intentaba abrir la reflexión y la investigación sobre las prácticas artísticas a la teoría y la crítica del discurso surgidas a partir del posestructuralismo, las tecnologías de género en los feminismos críticos y la teoría *queer*, el psicoanálisis y la terapia, las diferentes formas de imaginación política vinculadas al activismo social y político, el

estudio y el análisis de las transformaciones y los procesos urbanos y la crítica de la economía de la cultura. En todos estos frentes, el PEI contó con académicos y profesores universitarios, artistas y comisarios, teóricos y críticos de la cultura, así como con diferentes agentes sociales implicados en el activismo social y político, el movimiento vecinal, la renovación pedagógica, y el trabajo y la investigación museística. Fue a partir de este despliegue y de estas complicidades cuando, en 2006, el MACBA puso en marcha esta iniciativa, pionera en España, de un Independent Study Program que contó, desde el primer momento, con el marco adecuado de un museo que quería hacer del conocimiento, la investigación y la producción del discurso el centro medular de sus prácticas.

Del mismo modo que la evolución inicial de los ISP fue de la mano de una evolución paralela en el ámbito de los *cultural studies*—especialmente de los estudios de cultura visual, así como en los estudios feministas, subalternos y, en general, críticos—la reflexión sobre la evolución misma de la naturaleza «independiente» de los ISP, durante la última década, es inabordable sin evaluar hasta qué punto los propios ISP han forzado la evolución de los *academic programs* en las instituciones universitarias más avanzadas. Esto es lo que, en cierto sentido, puede analizarse en programas como el Master of Arts Program de estudios de comisariado del Bard College (Nueva York); el Master of Science in Visual Studies del MIT Program in Art, Culture and Technology (Cambridge, MA); el Master in Modern Art: Critical & Curatorial Studies (MODA) de la Universidad de Columbia (Nueva York); el Curatorial Practice Program & Visual and Critical Studies, del California College of Arts & Crafts (San Francisco); o, por mencionar los más relevantes en Europa, los diferentes programas de posgrado del Goldsmiths College de la Universidad de Londres y del Royal College of Art (también de Londres), los Critical Studies de la Malmö Art Academy (Universidad de Lund, Malmö), la oferta de Kunstraum de la Universidad de Luneburg (Alemania) y el programa de comisariado ofertado en De Appel Arts Center (Amsterdam).

No es este el lugar para hacer balance del diálogo desarrollado entre los ISP y los programas académicos durante los últimos años, aunque es posible que, ante una cierta uniformización de algún modo generalizada en los programas (e incluso en parte de los nombres singulares implicados), tal vez no sea del todo impertinente plantearse la consideración del «lugar» a partir del cual estos espacios de producción del saber se definen como una cuestión todavía pendiente. Y quizá por eso no sea una idea peregrina repensar el lugar privilegiado que ocupó Nueva York como «ciudad», en la definición de la primera fase del ISP del Whitney. Si los ISP de hoy, como siempre, han de repensar su cometido, eso debería implicar, en primer lugar, que sepan cuál es su lugar, una cuestión que implica, entre otras, definir, aunque sea de forma problemática y dialéctica, el lugar de enunciación en el que están comprometidos los procesos de subjetivación que intentan promover, tanto como la esfera social y pública a la que aspiran. No parece poca cosa.

EL ESTUDIO INDEPENDIENTE: PROGRAMAS Y PARADIGMAS

Johanna Burton

Historiadora del arte y crítica, ha sido directora adjunta del Independent Study Program del Whitney Museum of American Art de Nueva York (2008-2010). Actualmente es directora del programa de posgrado del Center for Curatorial Studies, Bard College de Nueva York.



El artista Martin Creed con los estudiantes del Center for Curatorial Studies, Bard College, Nueva York, con motivo de su exposición *Feelings*, presentada en este mismo centro durante el verano de 2007

La atención y el énfasis que recientemente se han puesto en lo que durante los últimos años se ha denominado «giro educacional» son un buen punto de partida para iniciar un breve comentario sobre la historia y la evolución contemporánea del programa de «estudio independiente». De hecho, no quisiera desacreditar ciegamente este reciente entusiasmo, o mejor dicho, esta valoración de las estructuras infinitamente maleables –y aun así escasamente testadas– de la enseñanza y el aprendizaje en el ámbito de la conceptualización artística y de su puesta en práctica; aunque quizá resulte útil considerar qué implicaciones tiene este tipo de enfoque, por no decir dicha nomenclatura. Al contrario que otros anteriores y famosos «giros» –el *lingüístico*, el *ético* y, más recientemente, el *afectivo*–, las apuestas por dicho «giro educacional» parecen actuar sobre todo en el ámbito de la retórica, y digo esto para bien y para mal.

Aunque trate este tema como mero preámbulo del grueso de mi exposición, es mejor desarrollar aquí esta idea, ya que, en muchos sentidos, puede clarificar un contexto más amplio que nos permita comprender la educación actual. Así pues, explicaré lo que entiendo por «retórica» y el papel que esta desempeña. Sin entrar en un análisis de mayor profundidad, el énfasis puesto en la educación solo debiera ser positivo, sobre todo, en un momento en que un antiintelectualismo galopante define gran parte del mundo del arte –el antiintelectualismo no es una novedad, pero sí resulta más urgente que nunca combatirlo–. Sin embargo, saber precisamente *qué* constituye la educación que queremos redefinir –dicho de otro modo, cómo se muestra su presencia, cómo se representa, cómo se supone que el público reconoce sus contornos– es otra cuestión. El significado del giro educacional reside, de facto, en que la educación anterior *per se* ha sido desviada, rechazada, reprimida o, por último, ignorada. Si bien existen ejemplos obvios –y persistentes– de programas –tanto de práctica artística como de historia del arte– deliberadamente sordos y mudos ante los cambios políticos e ideológicos habidos, al menos, durante las últimas cuatro décadas, existe por lo menos una capacidad general lo bastante extendida como para tratar de reconocer que los papeles crecientes de mediación, discusión e investigación –y otros términos igualmente nebulosos– son fundamentales, tanto en la práctica artística como en la evaluación de sus formas; y esto ha sido así no solo en los últimos cinco años, sino en el último siglo y medio. Dicho de otro modo, por muy dispuesta –e incluso encantada– que esté a creer que exista un nuevo imperativo para la educación, no puedo evitar preguntarme en qué consiste este cambio o, si, en cierto modo, de manera antiintuitiva, esta reivindicación actúa impidiendo cualquier otra investigación. En otras palabras, el giro educacional, al reclamar un modo de cuestionamiento radical, capaz de descomponer y disipar los modos de análisis conocidos, podría hacer que sus propios instrumentos se volvieran tautológicos y sus objetivos intrascendentes. No hay nada que no se pueda preguntar; por lo tanto, no hay nada que se *pueda* preguntar.

Al señalar lo que podría ser solo un resultado de los trabajos, prácticas, eventos e intercambios que se denominan a sí mismos «educacionales» –y, por lo tanto, comprendiendo en una única palabra el proceso y el contenido–, no pretendo invalidar ni siquiera negar el giro educacional, sino, al contrario, volver a dirigir la atención sobre aquello que significan dichas palabras

cuando se utilizan demasiado alegremente como fórmulas. Tal como ha señalado Irit Rogoff –entre otros–, el giro educacional posibilita todo tipo de investigación epistémica aunque, al mismo tiempo, amenaza con calcificarse –si todavía no lo ha hecho– en una especie de estilo; no tanto una actividad, sino un formalismo nuevo y extraño. Aunque me interesan las formas de contar la diferencia y de evaluar esta condición, la cuestión inmediata que me guía, dado el contexto próximo, es más pragmática.

Como historiadora y crítica de arte que nunca ha actuado estrictamente en su propio campo –he enseñado, pero no en departamentos de historia del arte, sino en el ámbito de la práctica artística, de la teoría cultural y de los estudios de comisariado–, nunca he abandonado el ámbito de la educación y, por lo tanto, no necesito volver a él. Algo central en mi práctica, tanto de escritura como pedagógica, ha sido la creencia en que una constelación compuesta de argumento, debate y análisis es fundacional en toda práctica y todo practicante, prescindiendo de en qué lugar del espectro de producción se sitúen. Y aun así, habría que decir –sin reparar en mi propia posición– que la palabra «educación» en el contexto académico y artístico nunca ha sonado bien. De hecho, creo que es necesario señalar que los programas de «educación» en las instituciones docentes de alto nivel y en los museos siguen siendo ignorados sistemáticamente, mantenidos lejos de otros modos de producción conceptual más refinados, y equiparados a actuaciones de asistencia dirigidas al «público» o a modos de interpretación que actúan según un modelo jerarquizado, de arriba abajo, utilizando la palabra «acceso» como palabra-trampa más o menos equivalente al conocimiento mitigado, suministrado en dosis tolerables. Esto funciona en clara oposición a lo que señalaba antes, cuando consideraba el giro educacional como una inversión en investigaciones rigurosas, fundamentadas y aun así experimentales; en otras palabras, allí donde las estructuras se hacen transparentes, se requiere autoreflexión, y el lugar verdadero de la producción de conocimiento es necesariamente contestatario.

Por supuesto, destaco estas inflexiones institucionales –en las que el giro educacional es una extensión de prácticas conceptuales, mientras que la educación institucional se considera como una especie de inflexión hacia el denominador más bajo– únicamente para ofrecer un contexto a mi propia posición. En el ámbito académico, o incluso en el de sus extrañas extensiones, como aquellas a las que he tenido la suerte de pertenecer, no se considera a la educación como una forma que pueda ser habitada, ni como un puente tendido hacia la población en general. Es el medio, ni desviado ni dirigido, que, en cambio, es habitado con fuerza e históricamente; este es mi punto de vista, otros lo verán de forma distinta. Esto significa que solo dentro de la propia educación debatimos el valor de uso y la relevancia de cosas como la lingüística, la ética y el afecto, por ejemplo. El hecho de que se pueda tomar o dejar la «educación» es una cuestión de otro orden; espero que merezca la pena este camino reconocidamente tortuoso para llegar hasta aquí, ya que este es uno de mis argumentos principales. La educación, a mi juicio, ni se toma ni se deja: es el vehículo, el marco para la investigación, y ni está libre de compromiso ni es un significativo vacío.

La etimología de «educación» es elocuente: sus orígenes están relacionados con la «instrucción»; en concreto, con la instruc-



Conferencia organizada por Ana Paula Cohen en el Center for Curatorial Studies, Bard College, Nueva York, septiembre de 2009

ción de los niños y con el adiestramiento de los animales. Por lo tanto, la «educación» implica, tal como indica su raíz etimológica, dirigirse a individuos que no se rigen totalmente por costumbres culturales y conductas biológicas, sino que, más bien, están formados por ambas y las contestan. Quizá, en cierto sentido, esta sea la promesa del «giro educacional», aunque nunca la haya visto planteada de este modo: ubicar, revelar y replantear el lugar en el que nos adherimos y adaptamos a esas reglas que aprendimos sin darnos cuenta. Sin embargo, si el «giro educacional», tal como yo lo entiendo, no tiene límites definidos, y, no obstante, es extremadamente autorreferencial –pretende ser flexible y amplio, aunque a la vez sirve sobre todo a los ya iniciados–, ¿cómo podemos considerar el potencial que tiene sin explotar y, al mismo tiempo, observar más atentamente su pasado?

En la actualidad, a escala global existe todo tipo de escuelas experimentales y de escenarios pedagógicos con infinidad de objetivos y estructuras distintos. El más conocido por mí es también un claro modelo para la mayoría: el Whitney Independent Study Program (ISP), al que asistí hace diez años y en el que trabajé después como miembro docente durante otros dos años. La historia del programa, dirigido por una figura singular, Ron Clark, es larga

y rica: arranca en 1967 y continúa su andadura hasta la actualidad. Este programa –muy inusual en Estados Unidos, ya que reúne a estudiantes internacionales que trabajan como artistas, comisarios, críticos e historiadores de arte– no se impone a sí mismo cada año la tarea de volver a sondear el terreno de nuestro contexto actual y de última hora, sino que opta, por el contrario, por comprometerse con una serie de cuestiones que deben ser consideradas a la vez como históricas y contemporáneas. Hay algo hermosamente obstinado –aunque, para algunos, también frustrante– en la agenda no apologética del ISP, algo que rechaza salirse de las cuestiones fundacionales de ideología, hegemonía y representación tal como fueron expuestas por pensadores que van desde Brecht y Lacan hasta Stuart Hall. No faltan las lecturas nuevas, pero la base del programa debe ser vista así: un terreno sólido sobre el que se construye el resto. Por lo tanto, lo que sigue siendo «independiente» en el ISP es su resuelto *desinterés* por ocupar un espacio siempre cambiante, continuamente «contemporáneo», así como su empeño, por el contrario, en mirar al pasado –y quizá, así, al futuro– hacia momentos de paradigmas históricos –y de la historia reciente– que puedan y deban ser reconsiderados de nuevo como si se plegasen sobre sí mismos para dar lugar a una nueva forma.

Hay otros muchos aspectos por los que el ISP es «independiente». No hay título, y casi no incluye tasas. Siempre he pensado que es algo así como asistir a una escuela escindida de la esfera de la educación, o al menos de su carácter general. Pero esto significa atribuirle un estatus demasiado idealizado y seguro: cualquier entidad independiente, y aquí se incluye esta de la que hablamos, está siempre sometida a la amenaza de la disolución, debido a las mismas actuaciones que supera.

Actualmente, dirijo (desde julio de 2010) el programa de posgrado en el Center for Curatorial Studies del Bard College. Donde los estudiantes obtienen un título y pagan unas tasas de matrícula elevadas. A veces –y esto quizá denota uno de los significados de «independiente»– no está del todo claro en qué se les está formando o cuál será el fruto de sus esfuerzos. Se trata de una estructura distinta, de una estructura radicalmente diferente a la idea de «estudio independiente» que he detallado antes. Sin embargo, aquí se gesta algo prometedor, en el ámbito de un programa de posgrado que se desarrolla en un museo educativo, situado en el campus de una escuela universitaria de humanidades, la cual –conviene destacarlo– curiosamente se entiende como indicativa de un tipo de ecología liberal, de izquierdas y ligeramente politizada. El Center funciona desde hace aproximadamente veinte años, y es una entidad pionera en su ámbito. La noción de *comisariado* está siempre forzosamente bajo discusión, ya que, al igual que la de «educación», esta palabra tiende, a veces, a eclipsar su propio y extraño pragmatismo.

A lo largo de su carrera, y con objetivos muy distintos y en ocasiones diferentes, Lacan volvió a los por él denominados «cuatro discursos» que a su parecer podían dar cuenta más o menos de cómo nosotros, en cuanto sujetos, entendemos nuestro modo de relacionarnos –y de hablar– según los contextos distintos en los que nos situamos –y constituimos–. Estos cuatro discursos son el discurso del amo, el discurso de la universidad, el discurso del histérico y el discurso del analista. Aunque los cuatro establecen entre sí una especie de tensión obvia de oposición, al mismo tiempo se generan unos a otros. Es decir, que el discurso del histérico da una forma intensa al discurso del analista –y viceversa–; y este, a su vez, da una forma intensa al discurso del amo, etcétera. Lo que me interesa aquí, en relación con el «estudio independiente», es que cuando nos centramos de forma demasiado miope en un único discurso –el discurso de la universidad es descrito por el psicoanalista y teórico Bruce Fink como «una especie de esfuerzo enciclopédico para agotar un ámbito de conocimiento»–, los efectos más importantes –que tienen lugar *fuera* de este marco singular– nunca pueden ser considerados, y la investigación sencillamente se derrumba sobre sí misma. Dicho de otro modo, resulta irónico constatar que un discurso que solo se examina a sí mismo, no es capaz de apreciar sus propios contornos. Si se quiere dar continuidad al legado para el «estudio independiente», no puede ser mediante una autonomía institucional –imposible en cualquier caso– o mediante una secesión política –algo que desearía que fuera posible, aunque me temo que no lo es–, sino, más bien, dando continuidad a la intersección de discursos, pero no aproximándose o apartándose, sino profundizando en ellos.

ÍNDEx Número 1 contará con la colaboración de Franco Berardi, Natasa Ilic, Chus Martínez, Reza Negarestani, The Otolith Group y José Luis Pardo.



MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA

Exposiciones

De lunes a viernes, de 11 a 19.30 h
Sábados, de 10 a 20 h
Domingos y festivos, de 10 a 15 h
Martes no festivos, cerrado
25 de diciembre y 1 de enero, cerrado

Publicaciones

Las publicaciones del MACBA pueden consultarse en www.macba.cat
Una selección de textos de las publicaciones del MACBA está disponible en www.macba.cat

Ràdio Web MACBA

Los programas de RWM están disponibles para la escucha a la carta, ya sea mediante descarga o bien por suscripción mediante podcast.
<http://rwm.macba.cat/>

TV Web MACBA

TWM publica diariamente citas, referencias de vídeos, vídeos de producción propia, textos y materiales de diversa índole, relacionados con la exposición *¿Estáis listos para la televisión?* <http://twm.macba.cat/>

Biblioteca del Centro de Estudios y Documentación del MACBA

De lunes a viernes, de 10 a 19 h
Festivos, cerrado

La Central del MACBA, tienda-librería

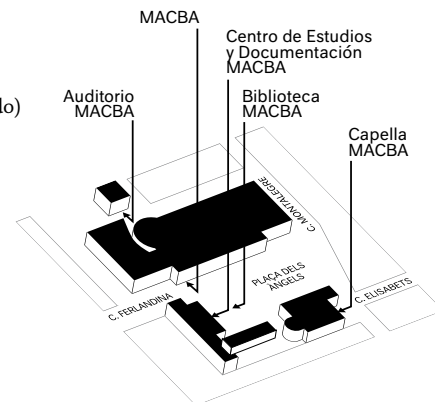
en el edificio del MACBA
Laborables, de 10 a 20 h (martes, cerrado)
Sábados, de 10 a 20.30 h
Domingos y festivos, de 10 a 15 h

Amigos del MACBA

El programa de Amigos del MACBA ofrece entrada libre a todas las exposiciones y actividades organizadas por el Museo, además de visitas y actividades en exclusiva. Más información en www.macba.cat/amics

Museu d'Art Contemporani de Barcelona

Plaça dels Àngels, 1
08001 Barcelona
Tel: 93 412 08 10
www.macba.cat



«La misión no es renovar el pensamiento, sino aventurarse en otras lógicas e introducirlas en el seno del pensamiento artístico y cultural.» Chus Martínez

«El potencial de la erudición, entendida como reflexión crítica de la realidad, ¿Se utilizará para transformar los museos en instituciones críticas, para salvar la distancia entre la crítica de la institución y una institución que sea crítica?» Piotr Piotrowski

«¿Qué puede hacer la subjetividad colectiva cuando se le da la oportunidad de escribir su propia historia? (...) ¿Es posible, efectivamente, poner a prueba la escritura de la historia, mientras se escribe la historia?» Julie Ault

