

Jugar al *enfant terrible*

Las instituciones de arte en una situación de cambio de interés público

Nina Möntmann

En primer lugar: ¿Qué es una institución?

Las instituciones, y esto incluye por supuesto a las instituciones de arte, son por definición instrumentos o plataformas del orden social de valores imperante. El filósofo del lenguaje John Searle inicia su investigación ontológica de instituciones con la siguiente premisa básica: “Una institución es cualquier sistema de reglas (procedimientos, prácticas) aceptado colectivamente que nos permite crear hechos institucionales”.¹ El concepto de lo colectivo y el sistema de reglas ofrecen los parámetros básicos de una institución. A partir de ahí podemos concluir que, a la inversa, la sociedad, cuando actúa a través de sus instituciones, sigue una estructura lógica. Idealmente, la sociedad y las instituciones se ofrecen mutuamente una especie de asidero estructural y abren así un potencial mutuo de acción que, sin embargo, va acompañado de los efectos secundarios de burocracia, paternalismo jerárquico, exclusión y generalización. Lo mismo puede decirse de la parte oficial de esta relación pragmática. ¿Pero qué ocurre cuando la “institución”, en este caso, el equipo de personal que la conforma, hace sus propios planes que se desvían de la línea gubernamental?

Ya he llamado la atención en otros lugares sobre el hecho de que a las instituciones de arte, a diferencia de las otras instituciones, como autoridades estatales y partidos, no se les concede ninguna participación directa en los procesos políticos.² Por contra, se les concede el encargo (indirecto) de producir imágenes de realidades que faciliten consumir, o diseñar universos paralelos en los que la gente puede perderse por un tiempo y en los que todo es más hermoso y mejor —un universo paralelo que parece espiritualmente aparte o que teóricamente tiene que entretener a los visitantes. El cumplimiento de este encargo (tácito) suele ir acompañado de la recompensa de una financiación simplificada. Sin embargo, las instituciones de arte, a diferencia de otras instituciones, tienen un perfil individual y mutable que ofrece a sus actores un margen considerablemente amplio de maniobra. Así, por ejemplo, el director de una institución de arte, siempre que se mantenga dentro de ciertos límites y condiciones, puede adoptar una nueva dirección programática, dirigiéndose a nuevos grupos de público o generándolos. A causa de la dificultad de controlarlas, en este proceso, las instituciones de arte tienen también cierto potencial social subversivo del que carecen otras instituciones que, ciertamente, existen para regular y legitimar cierta forma social hegemónica. Pero la cuestión es ¿qué instituciones de arte aprovechan ese potencial, y con qué resultados? Es cuestión de tentación: ¿qué resulta más atractivo, amplio reconocimiento social con reseñas y editoriales de arte en los grandes diarios, junto con un presupuesto asegurado, o los logros pioneros de proponer cambio social experimental y producir públicos alternativos? Esos “*enfants terribles*” rebeldes entre las

¹ John R. Searle, “What is an Institution?”, en: John C. Welchman (ed.), *Institutional Critique and After*, Zürich/Los Ángeles 2006, pp. 21-51, cit. p. 50.

² “Mientras otras instituciones, como la administración pública, los partidos y sindicatos, tienen un mandato directo de acción política —aceptada socialmente como tal—, de una institución de arte se espera que ofrezca y produzca imágenes o más concretamente una “imagen” de lo que está pasando fuera; transformar las realidades sociales y subjetivas en un formato que podamos manejar y conservar, pero que no interfiera ni participe activamente en la producción de realidades sociales y políticas. La cuestión es, ¿cómo abordan las instituciones de arte esas expectativas, cómo generan margen de maniobra, y cómo relacionan su tarea con los contextos políticos a los que se enfrentan, así como a las actividades de otras instituciones?” Nina Möntmann, “Art and its Institutions”, en: Möntmann (ed.), *Art and its Institutions*, Londres: Black Dog Publishing, 2006, pp. 8-16, cit. p. 8.

instituciones desarrollan así una vanguardia institucional cuyo potencial consiste en mantener una proximidad más estrecha con la práctica artística y operar de forma más imbricada con la problemática social, en lugar de ser el mero órgano ejecutivo de instrucciones y normativas gubernamentales directas. Habría que darse por satisfecho con esta oposición; sería ingenuo creer que puede haber una institución crítica en el centro de atención con una base económica estable. Esto es inconcebible, y tal vez incluso una necesaria antítesis en la era del capitalismo global.

Ahora bien, hay muchas y distintas instituciones de arte, y podemos observar que cuanto más “oficial” es una institución, más público tiene en el sentido de amplia y diversa atención, y a la inversa, cuanto más se aparte de un estatus institucional oficial, más independiente es, y más reducidos son los grupos de público a los que esa institución se dirige y que establecen con ella un vínculo de pertenencia.

Las instituciones y la esfera pública

Una institución de arte se constituye hasta cierto punto a partir de su posición en la esfera pública, especialmente en sus relaciones con esos grupos de público que visitan la galería de arte pública o el museo, hablan de ello, lo critican, participan en eventos y discusiones, apoyan la institución y sus actividades a distintos niveles, asocian sus nombres al programa de la institución, se sienten parte de un grupo social conectado al museo, o contribuyen y participan de otras maneras informales.

Sus participantes asumen un importante punto de vista en el balance crítico de las instituciones, y Searle enfatiza esto subrayando el hecho de que sólo desde dentro puede accederse a esta visión.³ En cierto sentido, es una cartografía de la institución que sirve como primer paso para una práctica crítica. De ahí que los proyectos de “crítica institucional” siempre surjan de una perspectiva parásita en que el artista transgrede su postura habitual, en gran medida transparente como productor de la (semi)esfera pública del espacio de exhibición, arriesgándose a dar un paso atrás entre bastidores y a convertirse en partícipe directo de la institución. Aparte del personal de una institución, y de sus invitados y coproductores, la participación de ciertos grupos de público en los procesos institucionales es extraordinariamente importante y de igual modo, el interés de la composición de esos grupos es fundamental. Por eso hoy una de las tareas más urgentes de las instituciones de arte contemporáneo es generar un grupo afín que mantenga la maquinaria o el hardware en funcionamiento y utilice los programas, el software.

El giro corporativo en el paisaje institucional

¿Cómo se modela esa relación esencial entre la institución de arte y su público bajo las condiciones transformadas de creciente privatización del dominio institucional y público? Hoy, los planes de las instituciones de arte se ven determinados, o al menos influidos por la dependencia de recursos externos y crecientemente privados. Esto implica el encargo de atraer un público masivo y de alcanzar un determinado número de visitantes. Si pensamos en la influencia de los índices de audiencia de los programas de televisión, los efectos fatales de este principio se vuelven muy claros. Dado que las instituciones, como decíamos más arriba, mantienen una estrecha relación con el sistema general de valores de una sociedad, puede decirse que el “giro corporativo” actual en el paisaje institucional refleja las relaciones generales de poder en una constitución social del capitalismo tardío y neoliberal. Hoy, las instituciones de arte se están convirtiendo en espacios de marca, y por regla general, a los financieros privados no les interesa tanto visitar y tomar parte en el programa del museo, que posiblemente apoyan, como en desarrollarlo a modo de instrumento para la producción de imagen corporativa y en definitiva, beneficio corporativo. Su público ideal es la masa anónima de consumidores globales. Este modelo corporativo de una institución de arte —entre las cuales podemos incluir los grandes museos de masas como el Guggenheim y la Tate, que se están expandiendo según el principio

³ “Los hechos institucionales sólo existen desde el punto de vista de los participantes.” Searle, *ibíd.* p.50.

de las franquicias, e incluso el MoMA, pero también de modo creciente las galerías arte públicas medianas e incluso instituciones menores— tiene su grupo correspondiente de especuladores que se identifica potencialmente más con la marca Guggenheim que con su programa, y un público indiferenciado que se valora numéricamente. Por tanto, puede argumentarse que ese millón de visitantes acudirán anualmente al Guggenheim de Bilbao, sin importarles qué exposición haya. Aparte de la privatización del presupuesto, el giro corporativo también incluye un perfil transformado de comisarios y directores, que cada vez se eligen más por sus cualidades de gestión, así como de sus habilidades de marketing, como políticos populistas, y el programa de su institución desde el punto de vista de la rentabilidad. Si, por tanto, en el neocapitalismo hay una tendencia social generalizada a superponer los intereses privados sobre los públicos, como consecuencia, las acciones relevantes cambian en función de ello, incluyendo los deberes de los empleados de la institución.

Nuevas cualidades de la esfera pública

Hasta el día de hoy, la concepción general de la calidad de la esfera pública se ha considerado democrática en el sentido de comunicativa y participativa. De ese modo, las observaciones de la configuración de la esfera pública han abarcado desde el ideal inexistente de un conjunto armonioso y homogéneo de Habermas al espacio estructurado por la diversidad en el que intereses paralelos y divergentes mantienen entre sí una relación extremadamente conflictiva. Esta conciencia ofrece las bases de las teorías de la democracia de Claude Lefort, Chantal Mouffe y Ernesto Laclau.⁴ Con la tendencia actual a la privatización, monitorización, seguridad, rivalidad y exclusión en los dominios públicos, un espacio democrático homogéneo en el que pudieran cohabitar y actuar múltiples y diversos intereses con una relación armoniosa es inconcebible. Por contra, el modelo “agónico” de Mouffe, por ejemplo, describe una pluralidad de distintos dominios públicos que emergen a través de un proceso de disensión.⁵ Al mismo tiempo, el reconocimiento del concepto de un público agónico puede encontrarse como hilo conductor de los análisis de teóricos del arte sobre el estatus de la esfera pública.⁶

Si la institución de arte se considera parte de la esfera pública, la aceptación de las disonancias que surgen en su seno como fuerzas productivas implica un nuevo desafío, consistente en generar una diversidad de esferas públicas democráticas que surjan como disensión contra los intereses hegemónicos en la sociedad, y posiblemente también entre sí.

En este proceso puede desvelarse en qué modo la institución de arte se ve determinada por una esfera pública que lleva el sello del orden social predominante, y a la inversa, hasta qué punto una institución de arte puede definir la esfera pública. La función y responsabilidad de la institución estriba en reconocer su competencia, desplegando su autoridad en un sentido positivo. Dado que la esfera pública se constituye en un proceso colectivo, la participación del público representa una función central en cualquier visión del dominio público. Para Nancy Fraser, participación es el hecho básico para la producción de esferas públicas. “Juntas, esas dos ideas —el valor de la opinión pública y el refuerzo de los ciudadanos frente al Estado— son indispensables para el concepto de esfera pública en el marco de una teoría de la democracia. Sin ellas, el concepto pierde su fuerza crítica y su marco político de referencia.”⁷

Tanto si la democracia se califica de armoniosamente idealista como si se la prefiere diversa y conflictiva, la concepción de la esfera pública que corresponde a esos modelos siempre se basa

⁴ Cf. Chantal Mouffe, *The Democratic Paradox*, Londres, 2000. Cf. también Claude Lefort, ‘The Question of Democracy’, primer capítulo de: *Democracy and Politics Theory*, Minneapolis 1988.

⁵ Cf. Chantal Mouffe, *The Democratic Paradox*, Londres 2000. Cf. también Claude Lefort, ‘The Question of Democracy’, primer capítulo de: *Democracy and Politics Theory*, Minneapolis 1988.

⁶ Las referencias más antiguas, con diferencia, se encuentran ciertamente en Rosalyn Deutsche, que ya en 1996 escribió: “El espacio social se produce y estructura mediante conflictos. Con este reconocimiento empieza una política espacial democrática.” Rosalyn Deutsche, *Evictions. Art and Spatial Politics*, Cambridge, Massachusetts, y Londres, MIT Press, 1996, p. xxiv.

⁷ Nancy Fraser, “Die Transnationalisierung der Öffentlichkeit”, en: Gerald Raunig y Ulf Wuggenig (eds.), *Publicum. Theorien der Öffentlichkeit*, Viena, 2005.

en los ideales de un intercambio comunicativo democrático, de debate crítico, de gente reuniéndose. Pero esos valores hace tiempo que se han vuelto mucho menos autodeterminados de lo que eran en otro tiempo. La comunicación es la coacción constante que filtra el mundo del trabajo neoliberal. La gente se sienta en reuniones interminables y videoconferencias sin fin, envía y recibe información, utiliza nuevas herramientas y medios que teóricamente facilitan la comunicación, y se les puede contactar en cualquier momento. Esas formas de intercambio constante devalúan necesariamente la comunicación y la convierten en un fin en sí misma. Cuando nadie tiene tiempo para investigar y preparar las reuniones de forma adecuada, la comunicación se siente como una restricción o un hecho estresante. Además, esa accesibilidad constante deviene un mecanismo de control para las relaciones jerárquicas. Hace tiempo que los gerentes y directores se permiten estar inaccesibles, mientras que contestar constantemente el teléfono móvil se atribuye ahora a una posición socialmente inferior.

Esos cambios en la comunicación en el mundo del trabajo neoliberal, con su determinado sistema de valores, cuestionan su valor democrático, que hasta ahora siempre se había considerado el máximo bien del dominio público. La reevaluación de la comunicación es parte de lo que Negri y Hardt escriben del régimen del imperio y sus efectos. “No sólo guía la interacción humana, sino que también intenta gobernar directamente la naturaleza humana. La vida social se convierte en objeto de dominación.”⁸ Paolo Virno también habla con menos dramatismo de la comunicación y cooperación que en el posfordismo se ha convertido en el motor de las relaciones capitalistas de producción y por tanto, en su ejecución significa la “adaptación social” del sujeto.⁹ El desacoplamiento de los conceptos de esfera pública democrática y comunicación es así una base esencial para desarrollar nuevos modelos de la esfera pública con el objetivo de hacer espacio para la comunicación necesaria que establece significado, en vez de reuniones interminables, charlas y citas que en muchos casos meramente elevan los niveles estrés de esos implicados.

Transferido al programa de una institución de arte, eso significaría reemplazar la oferta constante de cierto número de eventos, que configuran un programa de entretenimiento, por un programa concentrado que ofrece a los visitantes la opción de posicionarse más allá del mero consumo, como participantes activos en la institución.

Contra esos antecedentes, la institución de arte puede concebirse como un lugar donde los discursos que se plantean también pueden incluir, de un modo autorreflexivo, el potencial contemporáneo de relaciones sociales —que se producen precisamente en esas instituciones— su relevancia social y el potencial de acción de las comunidades en general. El filósofo Charles Taylor considera en un artículo de *Public Culture* las instituciones a modo de lugares donde la gente puede imaginar su existencia como parte de una gran estructura social, que también influye en sus relaciones sociales, en lo que esperan de ellas y en la presión normativa a las que esas relaciones están sujetas.¹⁰ La institución es pues no sólo un lugar para eventos sociales que un público recibe y aprecia, sino que también ofrece un lugar para el pensamiento y la acción del público, configurado no sólo por el personal de la institución, sino también por sus invitados y sus distintos públicos.

La institución de arte orienta esos discursos seleccionando temas y convocando a ciertos invitados. A través del museo, galería de arte o cualquier otra forma de institución de arte, la selección de artistas, obras de arte, teóricos, autores que escriban artículos en los catálogos, etc. implica automáticamente adoptar ciertas posiciones artísticas, teóricas y políticas y excluir otras, construyendo así el perfil de su postura en la esfera pública. Dado que los espacios físicos de la institución de arte con todos sus umbrales sociales y sus restricciones sólo pueden considerarse

⁸ Michael Hardt, Antonio Negri, *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt/Main 2002, p. 13. (cast. Barcelona, Paidós, 2002).

⁹ Paolo Virno, *Grammatik der Multitude*, Berlín, 2005.

¹⁰ “Pienso más bien en las maneras en que la gente imagina el conjunto de su existencia social, cómo encajan con los demás, cómo se desarrollan las cosas entre ellos y sus compañeros, las expectativas que normalmente se satisfacen y las nociones normativas más profundas que subyacen a esas expectativas.” Charles Taylor, “Modern Social Imaginaries”, en: *Public Culture*, vol. 14, nº 1, invierno 2002, pp. 91-124, cit. p. 92.

espacios semioficiales, una tarea de la institución es transgredir esas restricciones y confrontarlas a esferas públicas democráticamente organizadas. En este sentido, artistas y teóricos, en su función como “intelectuales públicos”, cuentan con una plataforma pública para su trabajo en la institución por una parte, y por la otra, a través de su trabajo concreto y en colaboración con la institución, pueden producir potencialmente públicos alternativos que se desvíen de los grupos sociales hegemónicos.

Alternativas institucionales: relacionalidades y desaparición temporal

En este contexto, la cuestión central es cómo una institución de arte se configura mediante las ideas actuales sobre la esfera pública y cómo, a su vez, puede producir un efecto sobre la estructura de la esfera pública. Aquí entra en juego el estatus especial de la institución de arte como “enfant terrible” entre las instituciones, y por tanto, la tesis de que el estatus de una institución como instrumento del orden social neoliberal de valores imperante sólo puede ser subvertido por la propia institución. ¿Cómo puede la institución de arte, por una parte, utilizar su estatus general como plataforma socialmente relevante y, por otra, ampliar su estatus especial como existencia marginal en el paisaje institucional que opera cerca de la constelación gubernamental de poder? Puede intentar establecer una antítesis a la idea neoliberal de la esfera pública, por ejemplo, de consumo y constante comunicación sin sentido, y producir un espacio sin marca ni etiqueta.

Dado que, como he dicho, un inventario sólo puede hacerse desde dentro, las tentativas empiezan con la estructura del trabajo institucional e institucionalizado de la institución, su posicionamiento frente a los patrocinadores privados y públicos, así como la orientación de su programa y sus formatos. En este contexto, se plantea la cuestión sobre las alternativas a la institución de arte dependiente, que desarrolla constantemente nuevas estrategias de financiación, con una dotación de empleados insuficiente y exhausta, ha interiorizado los mecanismos del mercado libre de trabajo, sin aprovecharlo adecuadamente, y al final acaba forzada a contentarse con “cuatro chavos”.

Algunas instituciones pequeñas o medianas, e incluso unas pocas grandes instituciones intentan ahora descubrir quién puede ser el grupo afín de una nueva institución de arte transgresora, y cómo la institución puede involucrar diversos grupos de público, adoptando así una mediación activa dentro del dominio público que pueda afirmarse en la sociedad y defender un nuevo modelo institucional.

En este sentido, el modelo de una “institución relacional” resulta hoy atractivo a algunos comisarios y directores. Significa que la institución se define mediante sus relaciones con diversos grupos de público, sus intereses y su potencial participativo.

En Barcelona, el MACBA, un museo que, bajo la dirección de Manuel Borja-Villel, se considera pionero en esos esfuerzos, y yo lo he citado en varias ocasiones como un buen ejemplo de práctica institucional experimental en el dominio público, ha desarrollado en los últimos años varios proyectos que proponían nuevos modelos de existencia del arte en la esfera pública. Así, por ejemplo, en su anuncio de una conferencia bajo el título de *Otra relacionalidad. Repensar el arte como experiencia* en 2005 y 2006, el MACBA manifestó su propia posición en este proceso. “La relacionalidad es un concepto que nos permite intervenir críticamente en el debate sobre las instituciones de arte y su público (...) Desde el punto de vista del museo, entendemos lo relacional como un espacio para el arte que temporalmente suspende la autonomía institucional y explora nuevas formas de interacción con lo social (...) Buscamos maneras en las que el arte pueda hacer una aportación significativa, mediante su naturaleza específica, para multiplicar las esferas públicas y este proceso puede definirse en términos de relaciones entre distintos sujetos, distintas formas, distintos espacios.” Con estas palabras, el MACBA abrió la discusión desde su propia posición en la esfera pública y anunció que pondría temporalmente su autonomía institucional en suspenso para abrirse a nuevas estructuras sociales experimentales.

Además, el MACBA desplazó la responsabilidad del departamento de programas públicos desde una campaña puramente comunicativa para las exposiciones existentes a un puesto activo para modelar el programa y el público. El departamento ha “dejado de desempeñar un papel puramente exegético y de restringirse al contenido del programa del museo, y sus actividades han pasado a ser constitutivas de la producción de esfera pública”.¹¹ Esto se hizo patente, por ejemplo, en la planificación de seminarios y simposios que apuntaban a ciertos grupos de público local y los implicaban. Un caso muy discutido es la colaboración con grupos de activistas críticos del capitalismo que sumergieron al museo en una controversia pública.¹² Como elabora Carles Guerra, la “producción de una contra-esfera pública” en colaboración con activistas sufrió bajo la “fetichización de las estructuras comunicativas. Esas estructuras se volvieron visibles y se celebraron como una producción estética que, sin embargo, estaba determinada por una autoría se considerada contraproduktiva desde todos los ángulos. De pronto, los responsables del museo vieron cómo una estructura que había surgido bajo la protección del museo operaba en tiempo real, pero al mismo tiempo, fuera de todo control”.¹³ Aquí se trata de un problema general de la esfera pública asociado a la visibilidad, la distribución de poder y control. También muestra los posibles puntos débiles para transferir el modelo “agónico” a la institución de arte: la legitimación automática de intereses que ya no pueden tolerarse dentro del perfil institucional.

Las experiencias del MACBA en particular sugieren un modelo ampliado que añade al componente relacional uno estratégico de retirada temporal. La institución que se encuentra en una posición diplomática entre una amplia responsabilidad pública y los intereses particulares del grupo que ha invitado, debe mediar entre dos campos. Ofrece la plataforma para formular y publicar intereses particulares, y la selección de esos intereses y grupos de interés moldea el perfil de la institución. Dado que las ramificaciones del proyecto escapaban al control institucional a partir de cierto momento, el museo publicó una agenda con una dirección general y una ofensiva implícita, y que sin embargo, en su desacoplada continuación, se situó contra el perfil institucional. Para resistir la presión pública y mantener el propio perfil, es importante la invisibilidad de ciertos procesos, al menos temporalmente. Para evitar la instrumentalización desde abajo y también la censura desde arriba, es necesario proteger especialmente la propia institución. Puede parecer paradójico, pero una fase no-pública limitada ayuda en definitiva al éxito de un programa público. Proyectos que sólo representan los intereses de cierto grupo de público requieren una fase productiva cerrada y sin interferencias antes de abrirse a la discusión en una esfera pública más amplia. En este sentido Brian Holmes habla de una “necesidad táctica de desaparición”.¹⁴

Yo he probado este elemento de retirada temporal en el marco de un proyecto llamado *Opacity*.¹⁵ En estrecha colaboración con artistas y comisarios de diversas instituciones, y en una combinación de eventos públicos y no-públicos, era cuestión de implicar a artistas (cuya participación en procesos institucionales suele restringirse a presentar resultados de su trabajo a un público en el espacio de exhibición) en los procesos institucional de planificación y toma de decisiones que, en efecto, corresponde de hecho a su posición como coproductores activos en el mercado del arte. La fase de retiro espacial y temporal sirve para hacer balance de los intereses de artistas y comisarios que en este proyecto transgreden su estatus como representantes de ciertas posiciones en el mercado del arte. Al mismo tiempo, surgió un nuevo interrogante sobre cómo pueden establecerse y legitimarse espacios ocultos para la acción entre bastidores porque, fuera de la institución de arte, que se calibra mediante una producción constante y visible, a nadie le interesan esos proyectos opacos porque sólo pueden considerarse indirectamente funcionales en un proceso de creación de valores.

¹¹ Carles Guerra, “Das MACBA – Ein unter Widrigkeiten entstandenes Museum”, en: Barbara Steiner y Charles Esche (eds.), *Mögliche Museen*, Jahressring 54, Colonia, 2007, pp. 149-158, cit. p. 155.

¹² Cf. Guerra 2007, pp. 156-157.

¹³ Guerra, pp. 156-157.

¹⁴ Brian Holmes, *Transparency & Exodus. On Politic Process in the Mediated Democracies*, 2005.

¹⁵ Yo comisarié el proyecto *Opacity* en 2005 para el NIFCA, el Nordic Institute for Contemporary Art. Los artistas participantes eran Kajsa Dahlberg, Danger Museum, Markus Degerman, Stephan Dilleuth, Gardar Eide Einarsson y Sophie Thorsen; las instituciones: Index de Estocolmo, UKS de Oslo, Secession de Viena y el propio NIFCA. Aparte de talleres internos presentamos una exposición en el UKS realisiert, un fanzine y unas jornadas de discusión en Secession.

El interés actual de algunos comisarios en la academia y la teoría también apunta hacia la misma dirección, ya se manifieste en proyectos de exhibición o en el hecho de que muchos comisarios se han vuelto hacia lo académico o tienen un pie en la academia y comisarían desde esa posición.¹⁶ La academia representa el último refugio donde el trabajo en lo que respecta al contenido aún puede hacerse bajo circunstancias legitimadas y donde uno puede dedicarse sin distracción a la reflexión teórica sin tener que desgajarse completamente de la práctica.

A mi modo de ver, las opciones para las instituciones de arte contemporáneo asumen una relevante (contra)posición en un dominio público que se está reconstituyendo para basarse en una combinación de esos conceptos relacionales y una interacción con la opacidad. Esto implicaría una institución transgresora posicionándose en sus relaciones con distintos públicos, incluyendo minorías, contra la concepción populista de un público en la sociedad de consumo, con su política neoliberal. Sería una institución orientada hacia distintas disciplinas, creando así alternativas a la economía coyuntural, implicando a sus grupos de público local y articulando redes internacionales con otras plataformas dentro y fuera del mundo del arte, retirándose temporalmente para establecer comunicación sensible en talleres temáticos a puerta cerrada y establecer discursos, aunque sin encerrar a su personal en la gestión flexible de la industria creativa.

Esto significaría también una institución más cercana a las estrategias artísticas y de investigación que a las estrategias corporativas, que producirían públicos ya no en función del principio del prestigio, sino del intercambio constante entre diversos grupos de interés. Como con todos los modelos institucionales, aquí también se plantea la cuestión sobre la financiación adecuada. Es indudable que la financiación de las instituciones de arte representa en todas partes un problema creciente. Pero no puede ser la única solución consumirse en la búsqueda permanente de financiación y en desarrollar siempre nuevas estrategias para seguir jugando al gran juego. Es evidente que una institución que proyecta ideas emancipadoras sobre el uso del dominio público no puede volver a caer en las estrategias generales de búsqueda de fondos. La pregunta sobre el modo de financiar esos modelos coincide con la pregunta de a quién le interesa apoyar a las instituciones de arte que no restituyen lo que cuenta en las formas sociales contemporáneas dominantes, a saber, una producción efectiva de imagen de masas y los ingresos de un público de masas. Las fundaciones privadas y públicas, orientadas temáticamente y con intereses libres de la política de exhibición occidental estándar y que intentan establecer estructuras transnacionales autodeterminadas, ofrecen un rayo de esperanza para futuros modelos de financiación. Aunque las fuentes financieras principales se mantengan a distancia, es gratificante para un público emancipador explotar el estatus especial de la institución de arte y jugar al enfant terrible entre todas las demás instituciones.

¹⁶

Cf. por ejemplo A.K.A.D.E.M.I.E., un proyecto en colaboración entre el Siemens Art Program y el Van Abbe Museum Eindhoven, MuHKA de Amberes, Kunstverein de Hamburgo, Departamento de Culturas Visuales del Goldsmith College de Londres, 2005.