

Jugar a l'enfant terrible

Les institucions d'art dins una situació de canvi d'interès públic

Nina Möntmann

En primer lloc: què es una institució?

Les institucions, i això inclou, per descomptat, a les institucions d'art, són per definició instruments o plataformes de l'ordre social de valors dominant. El filòsof del llenguatge John Searle inicia la recerca ontològica d'institucions amb la premissa bàsica següent: "Una institució és qualsevol sistema de regles (procediments, pràctiques) acceptat col·lectivament, que ens permet crear fets institucionals".¹ El concepte de la col·lectivitat i el sistema de regles ofereixen els paràmetres bàsics d'una institució. A partir d'aquí podem concloure que, a l'inrevés, la societat, quan actua a través de les institucions, segueix una estructura lògica. Idealment, la societat i les institucions s'ofereixen mútuament una mena d'aferrall estructural i obren així un potencial recíproc d'acció que, tanmateix, va acompanyat dels efectes secundaris de burocràcia, paternalisme jeràrquic, exclusió i generalització. Això mateix es pot aplicar a la part oficial d'aquesta relació pragmàtica. Però, què passa quan la "institució", en aquest cas, l'equip de personal que la configura, fa uns plans que es desvien de la línia governamental?

Ja he cridat l'atenció a altres llocs sobre el fet que, a les institucions d'art, a diferència de les altres institucions, com ara autoritats estatals i partits, no els és permesa cap participació directa en els processos polítics.² Per contra, els ofereixen l'encàrrec (indirecte) de produir imatges de realitats que faciliten el consum, o dissenyar universos paral·lels on la gent es pot perdre per un temps i on tot és més bonic i millor —un univers paral·lel que sembla espiritualment a part o que teòricament ha d'entretenir als visitants. El compliment d'aquest encàrrec (tàcit) va sovint acompanyat de la recompensa d'un finançament simplificat. Tanmateix, les institucions d'art, a diferència d'altres institucions, tenen un perfil individual i mutable que ofereix als seus actors un marge considerablement ampli de maniobra. Així, per exemple, el director d'una institució d'art, sempre que es mantingui dins de certs límits i condicions, pot adoptar una nova direcció programàtica, i adreçar-se a nous grups de públic o bé generar-los. A causa de la dificultat de controlar-les, en aquest procés, les institucions d'art tenen també un cert potencial social subversiu que no tenen altres institucions que, certament, existeixen per regular i legitimar una certa forma social hegemònica. Però la qüestió és: quines institucions d'art aprofiten aquest potencial, i amb quins resultats? És qüestió de temptacions: què resulta més atractiu, un ampli reconeixement social amb ressenyes i editorials d'art als grans diaris, amb un pressupost assegurat, o els èxits capdavanters de proposar canvi social experimental i produir públics alternatius? Aquests "enfants terribles" rebels entre les institucions desenvolupen així una avantguarda institucional amb un potencial consistent a mantenir una proximitat més estreta amb

¹ John R. Searle, "What is an Institution?", a: John C. Welchman (ed.), *Institutional Critique and After*, Zurich/Los Angeles 2006, pàgs. 21-51, cit. p. 50.

² "Mentre altres institucions, com ara l'administració pública, els partits i els sindicats, tenen un mandat directe d'acció política —acceptada socialment com a tal—, d'una institució d'art s'espera que ofereixi i produeixi imatges o més concretament una 'imatge' d'allò que està passa fora; transformar les realitats socials i subjectives en un format que podem manipular i conservar, però que no interfereixi ni participi activament en la producció de realitats socials i polítiques. La qüestió és, com aborden les institucions d'art aquestes expectatives, com generen espai de maniobra, i com relacionen la seva tasca amb els contextos polítics als quals s'enfronten, així com a les activitats d'altres institucions?" Nina Möntmann, "Art and its Institutions", a: Möntmann (ed.), *Art and its Institutions*, Londres: Black Dog Publishing, 2006, pàgs. 8-16, cit. p. 8.

la pràctica artística i operar d'una manera més imbricada amb la problemàtica social, en lloc de ser el simple òrgan executiu d'instruccions i normatives governamentals directes. Ens hauríem d'acontentar amb aquesta oposició; seria ingenu creure que hi pot haver una institució crítica en el centre d'atenció amb una base econòmica estable. Això és inconcebible, i potser fins i tot una antítesi necessària a l'era del capitalisme global.

Ara bé, hi ha moltes i diferents institucions d'art, i podem observar que com més "oficial" és una institució, més públic té en el sentit d'una atenció àmplia i diversa, i a l'inrevés, com més s'allunya d'un estatus institucional oficial, més independent és, i més reduïts són els grups de públic als quals aquesta institució s'adreça i que estableixen amb ella un vincle de pertinença.

Les institucions i l'esfera pública

Una institució d'art es constitueix fins a cert punt a partir de la seva posició a l'esfera pública, sobretot en les seves relacions amb aquests grups de públic que visiten la galeria d'art pública o el museu, en parlen, critiquen, participen a esdeveniments i discussions, donen suport a la institució i les seves activitats a diferents nivells, associen els seus noms al programa de la institució, se senten part d'un grup social connectat al museu, o contribueixen i participen de altres maneres informals.

Els seus participants assumeixen un punt de vista important en el balanç crític de les institucions, i Searle emfatitza això i subratlla el fet que només des de dins es pot accedir a aquesta visió.³ En certa manera, és una cartografia de la institució que serveix com a primer pas d'una pràctica crítica. D'aquí que els projectes de "crítica institucional" sempre surtin d'una perspectiva paràsita on l'artista transgredeix la seva posició habitual, en bona mesura transparent, com a productor de la (semi)esfera pública de l'espai d'exhibició, i s'arrisca a fer un pas enrere entre bastidors i a esdevenir particip directe de la institució. A banda del personal d'una institució, i dels seus col·laboradors convidats i coproductors, la participació de certs grups de públic en els processos institucionals és extraordinàriament important i, igualment, l'interès de la composició d'aquests grups és cabdal. Per això, avui, una de les tasques més urgents de les institucions d'art contemporani és generar un grup proper que mantingui en marxa la maquinària (hardware) i que utilitzi els programes (software).

El gir corporatiu en el paisatge institucional

Com es configura aquesta relació essencial entre la institució d'art i el seu públic amb les condicions transformades de privatització creixent del domini institucional i públic? Avui, els plans de les institucions d'art es veuen determinats, o, si més no, condicionats per la dependència de recursos externs i cada vegada més privats. Això implica l'encàrrec d'atraure un públic massiu i d'assolir un nombre determinat de visitants. Si pensem en la influència dels índex d'audiència dels programes de televisió, els efectes fatals d'aquest principi esdevenen ben clars. Atès que les institucions, com dèiem més amunt, mantenen una relació estreta amb el sistema general de valors d'una societat, es pot dir que el "gir corporatiu" actual en el paisatge institucional reflecteix les relacions generals de poder en una constitució social del capitalisme tardà i neoliberal. Avui, les institucions d'art esdevenen espais de marca, i, per regla general, als financers privats no els interessa tant visitar i prendre part en el programa del museu, que possiblement recolzen, com desenvolupar-lo a manera d'instrument per a la producció d'imatge corporativa i, en definitiva, de beneficis corporatius. Per a ells, el públic ideal és la massa anònima de consumidors globals. Aquest model corporatiu d'una institució d'art —entre les quals podem incloure els grans museus de masses com ara el Guggenheim i la Tate, que s'expandeixen segons el principi de les franquícies, i fins i tot el MoMA, però també de manera creixent les galeries d'art públiques mitjanes i fins i tot institucions menors— té el seu grup corresponent d'especuladors que s'identifica potencialment més amb la marca Guggenheim que amb el seu programa, i un públic indiferenciat que es valora numèricament. Per tant, es pot argumentar que aquest milió de

³ "Els fets institucionals només existeixen des del punt de vista dels participants." Searle, *ibid.* p.50.

visitants anirà anualment al Guggenheim de Bilbao, sense importar-los quina exposició hi hagi. A banda de la privatització del pressupost, el gir corporatiu també inclou un perfil transformat de comissaris i directors, que cada vegada són elegits més per les seves qualitats de gestió, així com les seves habilitats de màrqueting, com a polítics populistes, i el programa de la institució des del punt de vista de la rendibilitat. Si, per tant, al neocapitalisme hi ha una tendència social generalitzada a superposar els interessos privats sobre els públics, com a conseqüència, les accions rellevants canvien en funció d'això, i això inclou els deures dels empleats de la institució.

Noves qualitats de l'esfera pública

Fins al dia d'avui, la concepció general de la qualitat de l'esfera pública s'ha considerat democràtica en el sentit de comunicativa i participativa. D'aquesta manera, les observacions de la configuració de l'esfera pública han abastat des de l'ideal inexistent d'un conjunt harmoniós i homogeni d'Habermas a l'espai estructurat per la diversitat on interessos paral·lels i divergents mantenen entre ells una relació extremadament conflictiva. Aquesta consciència ofereix les bases de les teories de la democràcia de Claude Lefort, Chantal Mouffe i Ernesto Laclau.⁴ Amb la tendència actual a la privatització, monitorització, seguretat, rivalitat i exclusió en els dominis públics, un espai democràtic homogeni on poguessin cohabitar i actuar múltiples i diversos interessos amb una relació harmoniosa és inconcebible. Per contra, el model "agònic" de Mouffe, per exemple, descriu una pluralitat de diferents dominis públics que emergeixen a través d'un procés de dissensió.⁵ Al mateix temps, el reconeixement del concepte d'un públic agònic és el fil conductor de les anàlisis d'alguns teòrics de l'art sobre l'estatus de l'esfera pública.⁶

Si la institució d'art es considera part de l'esfera pública, l'acceptació de les dissonàncies que sorgeixen al seu si com a forces productives implica un nou repte, que consisteix a generar una diversitat d'esferes públiques democràtiques que sorgeixin com a dissensió contra els interessos hegemònics en la societat, i possiblement també entre elles.

En aquest procés es pot veure de quina manera la institució d'art es veu determinada per una esfera pública que porta el segell de l'ordre social predominant i, a l'inrevés, fins a quin punt una institució d'art pot definir l'esfera pública. La funció i la responsabilitat de la institució reposa en el reconeixement de la seva competència, desplegant-ne l'autoritat en un sentit positiu. Atès que l'esfera pública es constitueix en un procés col·lectiu, la participació del públic representa una funció central a qualsevol visió del domini públic. Per a Nancy Fraser, participació és el fet bàsic per a la producció d'esferes públiques. "Juntes, aquestes dues idees —el valor de l'opinió pública i el reforç dels ciutadans davant l'estat— són indispensables per al concepte d'esfera pública en el marc d'una teoria de la democràcia. Sense elles, el concepte perd la força crítica i el marc polític de referència."⁷

Tant si la democràcia es qualifica d'harmoniosament idealista com si la considerem diversa i conflictiva, la concepció de l'esfera pública que correspon a aquests models sempre es basa en els ideals d'un intercanvi comunicatiu democràtic, de debat crític, de gent que es reuneix. Però aquests valors ja fa temps que han esdevingut molt menys autodeterminats que no eren abans. La comunicació és la coacció constant que filtra el món del treball neoliberal. La gent s'asseu a reunions interminables i videoconferències sense fi, envia i rep informació, utilitza noves eines i mitjans que teòricament faciliten la comunicació, i els poden contactar a qualsevol moment. Aquestes formes d'intercanvi constant devaluen necessàriament la comunicació i la converteixen

⁴ Cf. Chantal Mouffe, *The Democratic Paradox*, Londres, 2000. Cf. també Claude Lefort, 'The Question of Democracy', primer capítol de: *Democracy and Politics Theory*, Minneapolis 1988.

⁵ Cf. Chantal Mouffe, *The Democratic Paradox*, Londres 2000. Cf. també Claude Lefort, 'The Question of Democracy', primer capítol de: *Democracy and Politics Theory*, Minneapolis 1988.

⁶ Les referències més antigues, i de bon tros, es troben certament a Rosalyn Deutsche, que ja l'any 1996 va escriure: "L'espai social es produeix i s'estructura mitjançant conflictes. Amb aquest reconeixement comença una política espacial democràtica." Rosalyn Deutsche, *Evictions. Art and Spatial Politics*, Cambridge, Massachusetts, i Londres, MIT Press, 1996, p. xxiv.

⁷ Nancy Fraser, "Die Transnationalisierung der Öffentlichkeit", a: Gerald Raunig i Ulf Wuggenig (eds.), *Publicum. Theorien der Öffentlichkeit*, Viena, 2005.

en un fi en si mateixa. Quan ningú té temps per investigar i preparar les reunions d'una manera adient, la comunicació s'imposa com una restricció o un fet estressant. A més, aquesta accessibilitat constant esdevé un mecanisme de control per a les relacions jeràrquiques. Fa temps que els gerents i directors es permeten un marge d'inaccessibilitat, mentre que contestar constantment el telèfon mòbil s'atribueix ara a una posició socialment inferior.

Aquests canvis en la comunicació en el món del treball neoliberal, amb el seu sistema de valors determinat, posen en qüestió el valor democràtic de la comunicació, que fins ara sempre s'havia considerat la millor qualitat del domini públic. La revaloració de la comunicació forma part d'allò que Negri i Hardt anomenen el règim de l'imperi i els seus efectes. "No solament orienta la interacció humana, sinó que també intenta governar directament la naturalesa humana. La vida social esdevé objecte de dominació."⁸ Paolo Virno també parla, amb menys dramatisme, de la comunicació i la cooperació que en el postfordisme han esdevingut el motor de les relacions capitalistes de producció i per tant, l'execució de les quals significa l'*adaptació social* del subjecte.⁹ El desacoblament dels conceptes d'esfera pública democràtica i comunicació és així una base essencial per desenvolupar nous models de l'esfera pública, amb l'objectiu de fer lloc per a la comunicació necessària que estableix significat, en lloc de reunions interminables, xerrades i cites que sovint només augmenten els nivells d'estrès dels assistents.

Transferit al programa d'una institució d'art, això significaria substituir l'oferta constant d'un cert nombre d'esdeveniments, que configuren un programa d'entreteniment, per un programa concentrat, que ofereixi als visitants l'opció de posicionar-se més enllà del pur consum, com a participants actius en la institució.

Contra aquests antecedents, la institució d'art es pot concebre com un lloc on els discursos que es plantegen també poden incloure, d'una manera autoreflexiva, el potencial contemporani de les relacions socials —que es produeixen precisament en aquestes institucions—, la rellevància social i el potencial d'acció de les comunitats en general. El filòsof Charles Taylor, en un article de *Public Culture*, qualifica de les institucions de llocs on la gent pot imaginar l'existència com a part d'una gran estructura social, que també influeix en les seves relacions socials, en les expectatives que generen i en la pressió normativa a la qual aquestes relacions estan subjectes.¹⁰ La institució és, doncs, no solament un lloc per a esdeveniments socials que un públic rep i aprecia, sinó que també ofereix un lloc per al pensament i l'acció del públic, configurat no solament pel personal de la institució, sinó també pels seus col·laboradors convidats i els seus públics diversos.

La institució d'art orienta aquests discursos seleccionant temes i convocant determinats col·laboradors convidats. A través del museu, de la galeria d'art o de qualsevol altra forma d'institució d'art, la selecció d'artistes, obres d'art, teòrics, autors d'articles als catàlegs, etc. implica automàticament adoptar certes posicions artístiques, teòriques i polítiques i excloure'n d'altres, per construir així el perfil de la pròpia posició a l'esfera pública. Atès que els espais físics de la institució d'art, amb tots els llindars socials i les restriccions que tenen, només es poden considerar espais semioficials, una tasca de la institució és transgredir aquestes restriccions i confrontar-les a esferes públiques democràticament organitzades. En aquest sentit, artistes i teòrics, en la funció que fan com a "intel·lectuals públics", compten amb una plataforma pública per al treball en la institució d'una banda, i de l'altra, a través del treball concret que fan i en col·laboració amb la institució, poden produir potencialment públics alternatius que es desviïn dels grups socials hegemònics.

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

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

¹⁰ "Penso més aviat en les maneres com la gent imagina el conjunt de l'existència social que té, com encaixen amb els altres, com es desenvolupen les coses entre ells i els seus companys, les expectatives que normalment es satisfan i les nocions normatives més profundes que es troben al darrere d'aquestes expectatives." Charles Taylor, "Modern Social Imaginaries", a: *Public Culture*, vol. 14, nº 1, hivern 2002, pàgs. 91-124, cit. p. 92.

Alternatives institucionals: relacionalitats i desaparició temporal

En aquest context, la qüestió central és com es configura una institució d'art mitjançant les idees actuals sobre l'esfera pública i com pot produir un efecte sobre l'estructura de l'esfera pública. Aquí entra en joc l'estatus especial de la institució d'art com a "enfant terrible" entre les institucions, i per tant, la tesi que l'estatus d'una institució, com a instrument de l'ordre social neoliberal de valors dominants, només pot ésser subvertit per la mateixa institució. Com pot la institució d'art, d'una banda, utilitzar l'estatus general que té com a plataforma socialment rellevant i, de l'altra, ampliar l'estatus especial com a existència marginal en el paisatge institucional que opera prop de la constel·lació governamental de poder? Pot intentar establir una antítesi a la idea neoliberal de l'esfera pública, per exemple, de consum i de comunicació constant i sense sentit, i produir un espai sense marca ni etiqueta.

Ja que, com hem dit, un inventari només es pot fer des de dins, les temptatives comencen amb l'estructura del treball institucional i institucionalitzat de la institució, el posicionament que faci envers els patrocinadors privats i públics, així com la orientació del programa i dels formats que adopta. En aquest context, es planteja la qüestió de les alternatives a la institució d'art dependent, que desenvolupa constantment noves estratègies de finançament, amb una dotació d'empleats insuficient i exhausta, ha interioritzat els mecanismes del mercat lliure de treball, sense aprofitar-lo d'una manera adequada, i, al final, acaba obligada a contentar-se amb "quatre rals".

Algunes institucions petites o mitjanes, i fins i tot algunes grans institucions intenten ara descobrir quin pot ser el grup proper d'una nova institució d'art transgressora, i com la institució pot involucrar diversos grups de públic i adoptar així una mediació activa dins del domini públic que es pugui afirmar en la societat i defensar un nou model institucional.

En aquest sentit, el model d'una "institució relacional" resulta avui atractiu a alguns comissaris i directors. Significa que la institució es defineix mitjançant les relacions que estableix amb diversos grups de públic, els interessos i el potencial participatiu que té.

A Barcelona, el MACBA, un museu que, sota la direcció de Manuel Borja-Villel, es considera pioner en aquests esforços, i jo l'he citat diverses ocasions com un bon exemple de pràctica institucional experimental dins del domini públic, ha desenvolupat en els últims anys diversos projectes que proposaven nous models d'existència de l'art a l'esfera pública. Així, per exemple, a l'anunci d'una conferència amb el títol *Una altra relacionalitat. Repensar el art com a experiència*, els anys 2005 i 2006, el MACBA va manifestar la posició que adoptava en aquest procés. "La relacionalitat és un concepte que ens permet intervenir críticament en el debat sobre les institucions d'art i el seu públic (...) Des del punt de vista del museu, entenem el fet relacional com un espai per a l'art que suspèn temporalment l'autonomia institucional i explora noves formes d'interacció amb el fet social (...) Busquem maneres perquè l'art pugui fer una aportació significativa, mitjançant la seva naturalesa específica, per multiplicar les esferes públiques, i aquest procés es pot definir en termes de relacions entre diferents subjectes, formes diferents, espais diferents." Amb aquestes paraules, el MACBA va obrir la discussió des de la seva posició a l'esfera pública i va anunciar que posaria temporalment en suspens l'autonomia institucional per obrir-se a noves estructures socials experimentals.

A més, el MACBA va desplaçar la responsabilitat del departament de programes públics des d'una campanya purament comunicativa per a les exposicions existents a un lloc actiu per modelar el programa i el públic. El departament ha "deixat de jugar un paper purament exegetí i de restringir-se al contingut del programa del museu, i les seves activitats han passat a ser constitutives de la producció d'esfera pública".¹¹ Això es va fer manifest, per exemple, a la planificació de seminaris i de simposis que apuntaven a certs grups de públic local i els implicaven. Un cas molt discutit es la col·laboració amb grups de activistes crítics del capitalisme

¹¹ Carles Guerra, "Das MACBA – Ein unter Widrigkeiten entstandenes Museum", a: Barbara Steiner i Charles Esche (eds.), *Mögliche Museen*, Jahressring 54, Colònia, 2007, pàgs. 149-158, cit. pàg. 155.

que van submergir el museu en una controvèrsia pública.¹² Com reflexiona Carles Guerra, la “producció d’una contra-esfera pública” en col·laboració amb activistes va sofrir sota la “fetitxització de les estructures comunicatives. Aquestes estructures es van fer visibles i es van celebrar com una producció estètica que, tanmateix, estava determinada per una autoria considerada contraproductiva des de tots els angles. De sobte, els responsables del museu van veure com una estructura que havia sorgit sota la protecció del museu operava en temps real i, alhora, fora de tot control”.¹³ Aquí es tracta d’un problema general de l’esfera pública associat a la visibilitat, la distribució de poder i control. També mostra els possibles punts febles per transferir el model “agònic” a la institució d’art: la legitimació automàtica de interessos que ja no es pot tolerar dins del perfil institucional.

Les experiències del MACBA en particular suggereixen un model ampliat que afegeix al component relacional un estratègic de retirada temporal. La institució que es troba en una posició diplomàtica entre una àmplia responsabilitat pública i els interessos particulars del grup convidat ha de fer d’intermediari entre dos camps. Ofereix la plataforma per formular i publicar interessos particulars, i la selecció d’aquests interessos i grups d’interès configura el perfil de la institució. Com que les ramificacions del projecte escapaven al control institucional a partir d’un cert moment, el museu va publicar una agenda amb una direcció general i una ofensiva implícita, i que tanmateix, en la seva continuïtat desacoblada, es va situar contra el perfil institucional. Per resistir la pressió pública i mantenir el perfil propi, és important la invisibilitat de certs processos, si més no, temporalment. Per evitar la instrumentalització des de sota i també la censura des de dalt, cal protegir sobretot la mateixa institució. Pot semblar paradoxal, però una fase no-pública limitada ajuda en definitiva a l’èxit d’un programa públic. Projectes que només representen els interessos d’un cert grup de públic exigeixen una fase productiva tancada i sense interferències abans d’obrir-se a la discussió en una esfera pública més àmplia. En aquest sentit, Brian Holmes parla d’una “necessitat tàctica de desaparició”.¹⁴

Jo he provat aquest element de retirada temporal en el marc d’un projecte anomenat *Opacity*.¹⁵ Amb una col·laboració estreta amb artistes i comissaris de diverses institucions, i una combinació d’esdeveniments públics i no-públics, era qüestió d’implicar artistes (la participació dels quals a processos institucionals es limita sovint a presentar resultats del seu treball a un públic a l’espai d’exhibició) en els processos institucional de planificació i presa de decisions que, en efecte, correspon de fet a la seva posició com a coproductors actius en el mercat del art. La fase de retirada espacial i temporal serveix per fer balanç dels interessos d’artistes i comissaris que, en aquest projecte, transgredeixen l’estatus de representants de certes posicions en el mercat de l’art. Alhora, va sorgir un nou interrogant sobre com es poden establir i legitimar espais ocults per a l’acció entre bastidors perquè, fora de la institució d’art, que es calibra amb una producció constant i visible, a ningú no l’interessen aquests projectes opacs, que només es consideren indirectament funcionals dins d’un procés de creació de valors.

L’interès actual d’alguns comissaris per l’acadèmia i la teoria també apunta envers la mateixa direcció, tant si es manifesta a projectes d’exhibició o en el fet que molts comissaris han tornat la mirada envers l’acadèmia o hi han posat un peu i comissarien des d’aquesta posició.¹⁶ L’acadèmia representa l’últim refugi on el treball, pel que fa als continguts, encara es pot fer sota circumstàncies legitimades i on un es pot dedicar sense distracció a la reflexió teòrica sense haver de separar-se completament de la pràctica.

¹² Cf. Guerra 2007, pàgs. 156-157.

¹³ Guerra, pàgs. 156-157.

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

¹⁵ Jo vaig comissariar el projecte *Opacity* l’any 2005 per al NIFCA, el Nordic Institute for Contemporary Art. Els artistes participants eren Kajsa Dahlberg, Danger Museum, Markus Degerman, Stephan Dilleuth, Gardar Eide Einarsson i Sophie Thorsen; les institucions: Index d’Estocolm, UKS d’Oslo, Secession de Viena i el mateix NIFCA. A banda de tallers interns vam presentar una exposició a l’UKS realitzant, un fanzine i unes jornades de discussió a Secession.

¹⁶ Cf. per exemple, A.K.A.D.E.M.I.E., un projecte en col·laboració entre el Siemens Art Program i el Van Abbe Museum Eindhoven, MuHKA d’Amberes, Kunstverein d’Hamburg, Departament de Cultures Visuals del Goldsmith College de Londres, 2005.

Al meu entendre, les opcions per a les institucions d'art contemporani assumeixen una (contra)posició rellevant en un domini públic que s'està reconstituïnt per basar-se en una combinació d'aquests conceptes relacionals i una interacció amb l'opacitat. Això implicaria una institució transgressora que es posicionés en les seves relacions amb diferents públics, incloent-hi minories, contra la concepció populista d'un públic de la societat de consum, amb la política neoliberal. Seria una institució orientada envers diverses disciplines, que crearia d'aquesta manera alternatives a l'economia conjuntural, i implicaria els seus grups de públic local i articularia xarxes internacionals amb altres plataformes dins i fora del món de l'art, i es retiraria temporalment per establir comunicació sensible a tallers temàtics a porta tancada i establir discursos, però sense tancar el personal en la gestió flexible de la indústria creativa.

Això significaria també una institució més propera a les estratègies artístiques i de recerca que a les estratègies corporatives, que produïrien públics, ja no en funció del principi del prestigi, sinó de l'intercanvi constant entre diversos grups d'interès. Com amb tots els models institucionals, aquí també es planteja la qüestió del finançament adequat. És indubtable que el finançament de les institucions d'art representa a tot arreu un problema creixent. Però no pot ser l'única solució consumir-se en la recerca permanent de finançament i en desenvolupar sempre noves estratègies per seguir jugant al gran joc. És evident que una institució que projecta idees emancipadores sobre l'ús del domini públic no pot tornar a caure en les estratègies generals de recerca de fons. La pregunta sobre la manera de finançar aquests models coincideix amb la pregunta: a qui l'interessa recolzar les institucions d'art que no restitueixen allò que compta segons les formes socials contemporànies dominants, és a dir, una producció efectiva d'imatge de masses i els ingressos d'un públic de masses. Les fundacions privades i públiques, orientades temàticament i amb interessos lliures de la política d'exhibició occidental estàndard i que intenten establir estructures transnacionals autodeterminades, ofereixen un raig d'esperança per a futurs models de finançament. Si bé les fonts financeres principals es mantenen a distància, és gratificant per a un públic emancipador explotar l'estatus especial de la institució d'art i jugar a l'*enfant terrible* entre totes les altres institucions.