

# ¿LA NUEVA CRÍTICA INSTITUCIONAL?

Isabel María García Fernández

Universidad Complutense de Madrid - España

## Resumen

El museo, desde su inserción en la vida del ciudadano, se ha constituido en un espacio de encuentros no siempre provocativos. No obstante, un tipo de museo que desde el siglo XX no ha podido evitar estar en el punto de mira es el museo de arte, que ha sido pieza fundamental en los debates artísticos, tanto por su función como por su disfunción. El museo, como espacio de legitimación, ha suscitado desencuentros entre los artistas o creadores contemporáneos, los responsables institucionales y el público. Quizás uno de los momentos más interesantes sea el que se corresponde con la denominada *crítica institucional* que comienza a finales de los sesenta, hoy considerada por algunos como un anacronismo. El museo se convirtió entonces, claramente, en un espacio provocativo que favoreció reacciones encontradas, pero limitadas en cuanto a la generación de un cambio en la institución. En el siglo XXI, como Andrea Fraser dijo “cuando más la necesitamos, la crítica institucional está muerta, víctima de su éxito o fracaso, engullida por la institución a que denunciaba”. Esto en parte es cierto, pero no del todo exacto; parece que ni la autonomía estética ni la crítica han muerto; obviamente han cambiado teniendo en cuenta, entre otras cuestiones, las de representación, especificidad cultural e identidad. También se ha apuntado por parte de algunos autores que se ha producido un giro desde la redistribución política y económica hacia el reconocimiento cultural. La crítica institucional ha revivido: muchos artistas jóvenes se están apropiando y reinterpretando cuestiones tratadas por los artistas conceptuales y más concretamente por los que estaban en la esfera de la crítica institucional; gran parte de estos artistas provienen de América Latina, donde se está llevando a cabo un debate público, -quizás con más intensidad que en otras partes del mundo-, sobre cuestiones de diversidad, multiculturalismo, prejuicios, estereotipos y conflictos sociales. Muchos de estos artistas han concebido sus propios museos, propuestas artísticas que por sus referencias afianzan la necesidad de la existencia de dicha institución, pero a su vez proponen nuevas visiones y alternativas.

**Palabras clave:** Crítica institucional. Arte contemporáneo. Contexto artístico

## ¿A NOVA CRÍTICA INSTITUCIONAL?

### Resumo

Os museus, a partir de sua inserção na vida do cidadão, vêm-se constituindo como espaços de encontro, nem sempre provocativos. Entretanto, um tipo de museu que desde o século XX não pode evitar ser alvo de atenção é o museu de arte, que tem sido peça fundamental nos debates artísticos, tanto por sua função como por sua disfunção. O museu [de arte], como espaço de legitimação, tem suscitado desencontros entre os artistas ou criadores contemporâneos, os responsáveis institucionais e o público. Talvez um dos momentos mais interessantes seja o que corresponde à denominada *crítica institucional*, iniciada em fins do anos sessenta e hoje considerada por alguns como anacronismo. A partir de então, os museus se converteram claramente em espaços provocativos, que favorecem reações encontradas, mas limitadas quanto à geração de uma mudança institucional. No século XXI, como disse Andrea Fraser, "quando mais a necessitamos, a crítica institucional está morta, vítima de seu êxito ou fracasso, engolida pela instituição que a denunciava". Isto em parte é certo, mas não totalmente exato: parece que nem a autonomia estética nem a crítica morreram; obviamente, mudaram, tendo em conta, entre outras questões, as de representação, especificidade cultural e identidade. Alguns autores também vêm apontando que se produziu um movimento de redistribuição política e econômica, em direção ao reconhecimento cultural. A crítica institucional reviveu: muitos artistas jovens estão se apropriando e reinterpretando questões tratadas pelos artistas conceituais e mais concretamente pelos que estavam no âmbito da crítica institucional; grande parte desses artistas provém da América Latina, onde se está realizando um debate público - talvez, com mais intensidade do que em outras partes do mundo - sobre as questões de diversidade, multiculturalismo, preconceitos, estereótipos e conflitos sociais. Muitos desses artistas conceberam seus próprios museus, propostas artísticas que por suas referências reafirmam a necessidade da existência da mencionada instituição, mas ao mesmo tempo propõem novas visões e alternativas.

**Palavras-chave:** Crítica institucional. Arte contemporânea. Contexto artístico

## THE NEW INSTITUTIONAL CRITIQUE?

### Abstract

Since their insertion in the citizen's life museums have become spaces of encounters which have not always been provocative. From the beginning of the 20<sup>th</sup> century the art museum has stood in the front sight, becoming an essential element in the artistic debates, due to its ways of functioning and malfunctioning. The museum, as a legitimization space, provoked misunderstandings among contemporary artists, museum professionals and the public. Probably one of the most interesting moments concerning the above is the institutional critique, born in the 60s and today considered by many an anachronism. The museum then became a challenging space which led to different reactions, all of them unable to start any institutional change. In the 21<sup>st</sup> century, as Andrea Fraser stated "now, when we need it most, institutional critique is dead, a victim of its success or failure, swallowed up by the institution it stood against". This is part true but not totally exact; it seems that either the aesthetic autonomy or the criticism have died; obviously they have changed taking into account questions such as representation, cultural specificity and identity. Also some authors have pointed out a turn from political and economical redistribution to cultural recognition. The institutional critique has come to life again, many young artists are appropriating and reinterpreting questions worked before by conceptual artists (especially by those in the institutional critique circle). A great number of those artists come from Latin America where a public debate has aroused over questions on multiculturalism, prejudices, stereotypes and social conflicts. Many of the artists have created their own museums, artistic proposals which consolidate the need of the institution and suggest new visions and alternatives.

**Key words:** Institutional critique. Contemporary art. Artistic context

## ¿LA NUEVA CRÍTICA INSTITUCIONAL?

Isabel M<sup>a</sup> García Fernández

Universidad Complutense de Madrid – España

El museo se ha constituido en un espacio de encuentros no siempre provocativos desde su inserción en la vida del ciudadano. No obstante, un tipo de museo que desde el siglo XX no ha podido evitar estar en el punto de mira es el museo de arte, pieza fundamental en los debates artísticos, tanto por su función como por su disfunción. El museo como espacio de legitimación ha suscitado desencuentros entre los artistas o creadores contemporáneos, los responsables institucionales y el público. Reconocemos que sin museos no podemos entender el arte; muchos artistas han querido cambiarlo por distintas razones, y algunos tomaron la decisión de crear su propia institución sin interesarse o prever las consecuencias, ya que el museo no nace sólo de una idea o necesidad, sino que su supervivencia depende de su inserción en la sociedad que lo sustenta; igualmente es necesario crear una estructura y organización que le permita desarrollar sus funciones propias.

Quizás uno de los momentos más interesantes sea el que corresponde con la denominada *crítica institucional* que comienza a finales de los sesenta, hoy considerada por algunos como un anacronismo<sup>1</sup>. El museo a partir de esas fechas se convirtió en un espacio provocativo que favoreció reacciones encontradas, pero limitadas en cuanto a la generación de un cambio en la institución. Pronto se vio que la crítica institucional se institucionalizó; nació por tanto dentro o asociada a la institución de arte para quedarse allí<sup>2</sup>.

La crítica institucional se ha definido como la práctica artística enmarcada dentro del arte conceptual que tiene como objeto la crítica del mundo artístico representado y concretado fundamentalmente en el museo y las galerías que son la cara vista de ese mundo. La institución artística según Peter Burger es la contradicción que llegado un momento se produce entre la esencia y la función del arte, y el modo en que se produce y circula en las sociedades modernas. Dentro de la institución un papel fundamental se atribuía al museo, aunque se concebía como un lugar de reclusión cultural y tenía connotaciones peyorativas subrayadas por teóricos y pensadores<sup>3</sup>. Los artistas respondieron y su crítica se centraba fundamentalmente en la influencia estética de la institución y su papel en la apreciación y consagración de la obra de arte<sup>4</sup>; además de su política representada en los modos de gestión y funcionamiento desde el coleccionismo de arte, la exposición y su difusión.

A veces los matices complejos que llega a alcanzar la crítica institucional hacen difícil concretar la inclusión de muchas obras artísticas dentro de esta esfera; sobre todo las que se centran en el museo y espacios expositivos. Esta corriente artística tiene en cuenta las influencias y limitaciones ideológicas de la institución, su alejamiento del mundo real y las limitaciones espaciales que impone; por otra parte, y al igual que muchas obras conceptuales, plantea que es fundamental el papel del espectador, su interacción o compromiso con la obra de arte. Destacan las intervenciones *in situ*, instalaciones efímeras y comprometidas, comenzando con las de los padres fundadores Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke o Michael Asher<sup>5</sup>.

No obstante, uno de los rasgos característicos que podríamos resaltar es la clara disconformidad con la institución y lo que representa, que se traduce en algunos casos en la creación de instituciones propias en forma de museos imaginarios, sirva como ejemplo las creaciones de Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers o Claes Oldenburg, todas ellas presentadas en la Documenta 5 de Kassel en la *Section Publicité*<sup>6</sup>. Algunos artistas han tratado y criticado ciertos aspectos pero pocos se han ocupado de la institución como algo global y en sus propuestas se advierte la complejidad que entrañan. Andrea Fraser piensa que la crítica institucional se define como una metodología de análisis crítico sobre la especificidad del lugar, y por lugar entiende un conjunto de relaciones; así la crítica institucional pretende transformar no sólo las manifestaciones visibles de esas relaciones, sino también su estructura, particularmente la que es jerárquica y las formas de poder y dominación, violencia simbólica y material, producida por esas jerarquías. El museo es un tema principal donde lo anterior se manifiesta, a ello se une la cantidad de museos y espacios artísticos que se ocupan del arte contemporáneo y que surgieron a partir de los años 70 (algunos de ellos sin proyectos claros).

En cuanto a las manifestaciones visibles de estas instituciones, una de las preocupaciones de los artistas es la presentación de la obra de arte, es decir la exposición pública. La historia del arte moderno está íntimamente ligada al espacio expositivo y se puede relacionar con los cambios que éste ha sufrido y la manera en que el público lo ha asimilado. La obra de arte se vincula al contexto y como dirá Brian O'Doherty éste llega a convertirse en contenido y se produce el efecto inverso ya que el objeto artístico que se introduce en la galería la “enmarca” y se apodera de sus reglas<sup>7</sup>. Robert Smithson en 1972 dirá que la reclusión cultural se produce cuando el “comisario impone sus propios límites en una exposición de arte en vez de pedir al artista que los establezca... Los artistas no están confinados, pero su producción sí. Los museos como asilos y cárceles tienen patios y celdas (en otras palabras, habitaciones neutras llamadas “galerías”). Una obra de arte ubicada en una galería pierde su carga y se convierte en un objeto portátil o superficie desgajada del mundo exterior”. El binomio obra-espacio se funde y aparece el otro elemento fundamental: el visitante (sin él lo anterior no tendría sentido) al que se pide una participación activa, que será fundamental a partir de finales de los años 90<sup>8</sup>.

Durante los años 90 la crítica institucional se convirtió en una moda en los debates que conservadores, comisarios y directores de instituciones. Los museos y las galerías fueron objeto de análisis, pero no sólo por los problemas que planteaban, sino por las soluciones que podían ofrecer<sup>9</sup>. El museo estaba de nuevo en el centro de todo, pero las posiciones no eran radicales, ya que el museo y la galería se concebían como el lugar y la plataforma necesarios para el arte. Se ponía de relieve, no obstante, su incapacidad para dar cabida a los “procesos creativos”. Se profundiza en la crítica institucional con artistas como Andrea Fraser<sup>10</sup> o Fred Wilson que buscan suscitar cambios en la institución, y además se expande geográficamente; por ejemplo por el norte de Europa gracias a la movilidad de los artistas como docentes que consiguen crear “escuela”. La dispersión de artistas hace que parezca que no exista ningún lazo que los una estéticamente, pero lo que subyace es una intención de influir en el mundo artístico de algún modo<sup>11</sup>. Por otra parte, y con la intención de contrarrestar lo anterior surgen esfuerzos por parte de los museos de ahondar en la parte estética de la obra en su relación con la institución, sirva como ejemplo más

significativo la exposición del MOMA *The Museum as Muse: Artists Reflect* de 1999 que se basaba en el supuesto de que durante el siglo XX el museo ampliaba su función desde casa o repositorio de las artes hasta convertirse en un lugar de inspiración y actividad artística. Dicha exposición reunió la obra de más de 60 artistas que han utilizado el museo o aspectos relacionados con el museo para crear sus obras utilizando gran variedad de medios, desde los ya mencionados como artistas dentro de la crítica institucional hasta los más recientes e incluso con obras que se concibieron expresamente para la exposición. Según el comisario Kynaston McShine no era “un intento de establecer bases teóricas de los múltiples objetivos de los artistas. Se trata de reconocer la variedad de motivos e intereses que los artistas han aportado al tema iluminando sus posiciones y debatiendo los aspectos de la vida de los museos”<sup>12</sup>.

Aquí claramente se produce el fenómeno antes descrito: la crítica a la institución se desactiva para que la obra de arte forme parte de ella e incluso la respalde como espacio, no solo de creación sino de consagración.

En el siglo XXI, como Andrea Fraser dijo “cuando más la necesitamos, la crítica institucional está muerta, víctima de su éxito o fracaso, engullida por la institución a la que denunciaba”. Esto en parte es cierto, pero no del todo exacto: parece que ni la autonomía estética<sup>13</sup> ni la crítica han muerto; obviamente han cambiado teniendo en cuenta, entre otras cuestiones las de representación, especificidad cultural e identidad. También se ha apuntado por parte de algunos autores que se ha producido un giro desde la distribución política y económica hacia la legitimación cultural en la que se busca el trabajo y el reconocimiento colectivo.

El marco también ha cambiado, los límites se han expandido, no solo en el tiempo o el espacio, sino también en las partes implicadas, como hemos apuntado mas arriba, al público se le demanda más participación e incluso se incorpora a la obra de arte rompiendo las barreras entre arte y espectador<sup>14</sup>.

La crítica institucional ha revivido, algunos autores la han llamado “el nuevo institucionalismo”<sup>15</sup>. La realidad es que muchos artistas jóvenes se están apropiando y reinterpretando cuestiones tratadas por los artistas conceptuales y más concretamente por los que estaban en la esfera de la crítica institucional, gran parte de estos artistas provienen de América Latina donde se está llevando a cabo un debate público (quizás con más intensidad que en otras partes del mundo) sobre cuestiones de diversidad, multiculturalismo, prejuicios, estereotipos y conflictos sociales. En España los artistas consagrados que han trabajado en la crítica institucional se han convertido en guías y modelos para las nuevas voces del mundo del arte que están traspasando las fronteras.

Muchos de estos creadores han concebido sus propios museos como propuestas artísticas que por sus referencias museísticas afianzan la necesidad de dicha institución, pero a su vez proponen nuevas visiones y alternativas. El tema como hemos visto no se ha olvidado en la últimas cuatro décadas, tomando fuerza en los últimos años. La historia ha afianzado a estas instituciones, ha profesionalizado sus prácticas que a su vez se han vuelto más complejas. Por otra parte, a los artistas les interesan los campos de la museología y museografía y dominan sus conceptos y técnicas. Existe un esfuerzo por conocer por parte del artista la organización de una institución

que a pesar de todo considera necesaria. Crear un museo es construir una estructura que hace reflexionar sobre la complejidad de lo que no vemos.

Podemos presentar aquí tres ejemplos interesantes; en ellos los tres artistas han creado instituciones imaginarias y remotas, pero con el objetivo de superar el marco de su propia obra: el artista mexicano Mario García Torres trabaja con apropiaciones y reinterpretaciones de artistas consagrados dentro del arte conceptual como Sol LeWitt, John Baldessari y Robert Barry. Para este artista “las obras de arte se repiten en la historia reciente, adoptando cada vez un significado distinto”. También le interesan los aspectos cambiantes del tiempo y espacio como instrumentos potenciales de la creación y la conciencia.

Crea su propia institución: el Museo de Arte, Sacramento fundado en 2004 con 300 hectáreas de espacio abierto y de difícil acceso; está estructurado de acuerdo con las reglas de una institución real (con un director y una plantilla de conservadores) pero se define como un “foro de debate” y un “archivo viviente” para la práctica artística. El museo no posee colección y solo expone obras que se han prestado por un periodo de 50 años procedentes de artistas seleccionados y que han sido invitados a enviar sus obras en forma de instrucciones y bocetos, para que puedan ser hechas en cualquier momento por el personal, visitantes o incluso artistas<sup>16</sup>, según él mismo “todo está dirigido para que sea una experiencia del lugar, no para ir a ver un objeto”.

El artista brasileño Fabiano Gonper desde el año 2002 hizo realidad la manera de legitimar su obra a la vez que reflexionaba sobre las relaciones que se establecen entre el autor, la institución del arte y el ámbito museístico. Al igual que Mario García Torres tomó para sí las funciones de comisario, director ejecutivo y programador y creó el Gonper Museum “un proyecto que suscita el cuestionamiento sobre los procedimientos museográficos a través de los cuales los museos pasan a ser historiados, sacralizados y perpetuados en el imaginario sociales”. En su formato de *site-specific* el Gonper Museum ha viajado por diferentes países como Brasil, Argentina, Estados Unidos y España y ha albergado la obra de otros artistas como Antônio Dias, Cildo Meireles, Iran do Espírito Santo, Lygia Clark, Regina Silveira, Waltércio Caldas y Matias Duville.

El *Gonper Museum-Work in Progress* fue un proyecto concebido para la Galería de Arte Blanca Soto que perseguía la creación de un museo imaginario cuya traducción física se plasmaba mediante perspectivas espaciales sobre la pared de la galería<sup>17</sup>.

Por último, la artista peruana Sandra Gamarra reflexiona sobre los espacios públicos de exposición y articula su producción en torno a un museo inventado: el LiMac o Museo de Arte Contemporáneo de Lima inaugurándolo en 2002<sup>18</sup>. Constituido como un museo en movimiento, se configura en diferentes ubicaciones y su base de operaciones es, en cada caso, la ciudad que lo alberga. “LiMac se presenta como un museo de proyectos y, al mismo tiempo, como un proyecto de museo”. Presenta obras creadas utilizando apropiaciones de otras obras de distintos artistas que pensaba que debían estar en el museo. También en sus exposiciones crea nuevos museos imaginarios, construyendo salas y galerías y organizando las obras que ha creado.

Ella no considera este trabajo como crítica, sino como un juego artístico; plantea una reflexión sobre la utopía cultural y la necesidad de cuestionar el mundo del arte desde ese mismo universo<sup>19</sup>.

Entre las exposiciones y eventos que apuntan hacia ese nuevo institucionalismo podemos citar las charlas que tuvieron lugar en el ICA de Londres: *Institutional critique: can the institution ever criticise?* el 29 de Octubre de 2008.

También el proyecto *Herramientas del arte. Relecturas* comisariado por Álvaro de los Ángeles con Isidoro Valcárcel Medina, Rogelio López Cuenca y Daniel G. Andújar y concretado en una exposición en la Sala Parpalló de Valencia (España) durante los meses de julio a septiembre de 2008. El proyecto resolvía según palabras de Álvaro de los Ángeles la vuelta al tema de “¿Cómo hacer una exposición sobre el cuestionamiento de la relación entre artista, institución, obra y público?” Se quería sobre todo lanzar preguntas; aunque “algunas incluso incorporasen la respuesta dentro de su enunciado, o la imposibilidad de su respuesta”. Además se recalca el uso de medios públicos para discutir sobre lo público<sup>20</sup>.

La muestra reflexiona sobre todos los agentes que intervienen en el proceso de creación, exposición y especulación artísticas con artistas como Isidoro Valcárcel Medina que presentó su instalación: *S/T (Sobre el arte cultural)*. La obra consistía en una serie de cajas de cartón de las mismas dimensiones revestidas interiormente con poliestireno. Estas permanecieron abiertas durante la muestra aunque sin contenido alguno actuando simbólicamente. Cada una de ellas representaba a uno de los diferentes museos, centros culturales o de arte, fundaciones, etc.; que se hallan repartidos por toda España (un total aproximado de 500)<sup>21</sup>.

La propuesta perseguía generar un debate sobre la cultura y sus instituciones, interrogar supuestos hechos incontestables y plantear entre todos los agentes involucrados las vías hacia donde puedan dirigirse las prácticas artísticas hoy, incluyendo los destinos de las obras artísticas y debatiendo el lugar que ocupa el artista dentro de la sociedad.

Daniel G. Andújar denuncia que “quienes gestionan el entramado de las industrias culturales y la dirección de las instituciones culturales han abandonado hace décadas los procesos de generación de nuevos contenidos y la producción cultural como construcción colectiva”.

Aparece un tema que obviamente no se planteaba en los años 60-70 y apenas estaba siendo esbozado en los 90: las actuales tecnologías de información y comunicación que según Andújar han generado un nuevo marco de actuación y transformaciones que están poniendo en crisis los modelos de distribución y gestión cultural dominante. El espacio digital amenaza las viejas jerarquías que obviamente apuntan al papel de los museos.

Tanto Daniel G. Andújar como Rogelio López Cuenca plantean que la práctica artística debe comprometerse e implicarse en los procesos sociales y políticos<sup>22</sup>. Observar y cuestionar es una herramienta que el artista debe seguir utilizando.

Entre las propuestas que introducen al museo dentro de la práctica y debate artístico se incluye también la que un año más tarde Isidoro Valcárcel Medina planteó en el Museo Reina Sofía: el proyecto *Otoño 2009* donde el visitante iría encontrando y descifrando distintas obras, acciones y “Circunstancias” en varios espacios del Museo, rompiendo así con una idea de proyecto expositivo convencional. En *Otoño 2010* se ha vuelto a proponer otras intervenciones que tienen como objetivo mostrar los modos de relación entre el museo –sus circunstancias- y el público<sup>23</sup>. Destaca la propuesta de Domingo Mestre quien en la Sala Bóvedas del Museo organizó una mesa redonda llamada *Arte, cultura e impostura* sobre acción, participación y representación en España y Argentina con colectivos relacionados con el arte público; según el artista el plantear el debate desde el museo desenfoca el planteamiento a la hora de “analizar la acumulación discursiva que genera el museo”. La propuesta abierta a la participación activa, directa o mediante Internet, nos vuelve a hacer constatar que la presencia de la institución permite que se diluya la crítica que se hace desde dentro, perdiendo efectividad al incorporarse irremediamente al discurso; hablamos entonces de diálogo más que de crítica, y pensamos que quizás sea éste más efectivo a la hora de catalizar el cambio, que el enfrentamiento sin posibilidad de réplica.

## Conclusión

La crítica institucional no ha parado de desarrollarse, desde el momento más crítico que vivió el museo de arte a finales de los años 60 pasando por otro gran momento de análisis, los años 90. Hoy en día la insatisfacción de los agentes implicados en el mundo del arte sigue patente, pero se atisba un cambio que ha sido fruto del cuestionamiento continuado. En relación al museo; éste efectivamente ha sufrido importantes transformaciones, destacando la revisión de los contenidos y sus políticas, intentando encajar en el nuevo panorama siempre observado de cerca por los artistas y buscando ser aceptado por el público. El arte crea un sinfín de posibilidades en las que el museo debe ser un lugar para la confrontación y la crítica, además de constituirse como un contexto de reflexión y diálogo, como hemos visto que han planteado muchos artistas. Según Ivan Karp (1996), los museos se convierten en lugares que no sólo reafirman cosas, sino que tienen la posibilidad de cuestionarse esas asunciones. La única manera de construir una política cultural es reconocer que no solo tenemos muchas culturas, sino que es posible formar parte de más de una.

---

<sup>1</sup> Andrea Fraser fue quien primero utilizó por escrito el término *institutional critique* en un ensayo sobre Louise Lawler “In an Out of Place” publicado en *Art in America* en 1985.

<sup>2</sup> No ocurrió así con el *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* de Marcel Broothaers que reconoció el riesgo de su propuesta y cerró su museo en el momento en que parecía “haber cambiado de una forma heroica y solitaria a una que se aproxima a la consagración”. Sin embargo, algunos autores piensan que algunos artistas como Daniel Buren se han convertido en “instituciones”.

<sup>3</sup> La crítica a la institución desde la esfera intelectual es otra de las consecuencias de las protestas sobre el control gubernamental de la producción cultural y la creciente comercialización del arte a finales de los años 60.

<sup>4</sup> Daniel Buren apuntó que el museo es un lugar privilegiado con un triple papel: estético, económico y místico. Respecto al estético “el museo es el marco y soporte efectivo en el que la obra de arte se inscribe/compone. Es a la vez el centro en que la acción se produce y el único punto de vista (topográfico y cultural) de la obra”. También piensa que el museo es “un contenedor donde nace y se entierra el arte, aplastado por el mismo marco que lo presenta y lo constituye” “cualquier obra presentada en ese marco, si no examina explícitamente la influencia de ese marco sobre sí mismo, cae en la ilusión de autosuficiencia-idealismo” (en “Function of the Museum”, 1970 incluido en Bronson y Gale, 1983).

<sup>5</sup> Los matices tienen que ver con el concepto de crítica y la intencionalidad de los artistas, algo que claramente se discernía en obras de los artistas fundadores. Hans Haacke tenía el objetivo de exponer a la luz pública la estructura de las influencias externas y los mecanismos internos que sostienen las adscripciones ideológicas de las instituciones, asociadas al poder político y económico.

Los textos fundamentales para entender la crítica institucional de la mano de los artistas más destacados se encuentran en los libros de Bronson y Gale y Alberro y Stimson (2009).

<sup>6</sup> *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp es un museo portátil en forma de maleta que contenía reproducciones en miniatura de su propia obra. En 1920 fundó el Museo de Arte Moderno con Katherine Dreier y Man Ray; éste fue un interesante esfuerzo para fundar una institución que se ocupara de coleccionar y presentar el arte contemporáneo. *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* de Marcel Broodthaers es un museo imaginario con varias secciones creadas en distintas ubicaciones de 1968 a 1972, en sus distintas secciones se apropia y altera las funciones y prácticas de los museos, convirtiéndose en una crítica a la institución. Claes Oldenburg presentó su *Mouse Museum* con objetos coleccionados por el artista en un espacio creado combinando la forma de una cámara de cine antigua y el estereotipo de un conocido personaje animado.

<sup>7</sup> A partir de comienzos de los años 70 Daniel Buren trabaja dentro y más allá del marco y comienza a explotar los límites de ese marco; por otra parte, Andrea Fraser (2005) dirá que Asher va más allá y demostró que la institucionalización del arte no solo depende de su ubicación en el marco físico de una institución, sino de los marcos conceptuales o de percepción.

<sup>8</sup> Ya mucho tiempo antes Marcel Duchamp dijo: “el público completa la obra de arte al añadir interpretaciones”.

<sup>9</sup> Claire Doherty define al Nuevo institucionalismo como el campo de la práctica curatorial, reforma institucional y debate crítico que tiene que ver con la transformación de las instituciones de arte desde dentro.

<sup>10</sup> Fraser llegará a decir que, como artista dentro de la crítica institucional, su estrategia no es el ataque. Entiende que la intención del artista no es tan importante como la interpretación del que mira.

<sup>11</sup> Existe el riesgo, según Christiane Paul o Jens Hoffman, de que la autorreflexión que la obra de los artistas pide a la institución pueda dar como fruto una resantificación de la misma.

<sup>12</sup> La exposición *The Museum as Muse. Artists Reflect* fue organizada por el MoMA de Nueva York del 14 de marzo al 1 de junio de 1999. Con motivo de dicha exposición se publicó un libro con el mismo título que incluía el catálogo de las obras y una selección de escritos de artistas presentes y no presentes en la exposición que tienen como tema su reflexión sobre el museo.

<sup>13</sup> José M<sup>a</sup> Parreño por el contrario considera que la autonomía artística “fue en su día una necesidad del arte para emanciparse de servidumbres ideológicas que le coartaban, pero ha sido el precio de una alienación que ha terminado por desplazarle en la esfera vital para convertirse en un producto especializado, cuya función social es cuando menos dudosa y que paradójicamente, ha contribuido al empobrecimiento estético de la vida diaria”. (p. 103).

<sup>14</sup> Un ejemplo reciente es la exposición “Públicos y contrapúblicos” comisariada por Juan Antonio Álvarez Reyes en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) abierta desde el 28 de octubre de 2010 hasta el 6 de marzo de 2011. En ella se presenta la obra de más de 30 artistas, siendo uno de los ejes fundamentales el tema de los públicos y las audiencias, el papel del espectador y su relación con el espacio de exposición-representación.

<sup>15</sup> El término Nuevo Institucionalismo según Jens Hoffmann se refiere a la labor curatorial y fue acuñado por el comisario noruego Jonas Ekeberg en el año 2003 y mencionado por la comisaria alemana Nina Möntmann en su libro *Art and Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*. Según Hoffmann

“el nuevo institucionalismo nunca fue un movimiento curatorial coherente, más bien fue un fenómeno efímero impulsado por movimientos curatoriales poco ortodoxos que tenían connotaciones sociales y políticas. Se asociaba con los comisarios Charles Esche, Maria Lind, Maria Hlavajova, Vasif Kortun y otros pocos más. Desapareció pronto pero todavía proyecta su sombra sobre cómo los comisarios hoy entienden la programación institucional”. Como hemos visto, Claire Doherty definía el nuevo institucionalismo de otra manera (ver nota 9). También se asocia a los artistas que como en los años 60 desafiaban a la institución poniendo en cuestión sus políticas y funcionamiento.

<sup>16</sup> Mario García Torres explicaba así su propuesta en una entrevista: “les decía que hicieran una pieza para un lugar abstracto y casi inaccesible, del cual no sabían mucho”. Interesante fue la exposición *Objetos para un rato de ocio* en la Galería Elba Benítez que tuvo lugar del 26 septiembre al 17 noviembre de 2007.

<sup>17</sup> O Manipulador & Gonper Museum – Work in Progress fue expuesto en la Galería Blanca Soto del 17 de marzo al 23 de abril de 2010.

<sup>18</sup> En esa fecha no existía una institución oficial en Lima, ya que el MAC-Lima empieza a operar en 2007.

<sup>19</sup> Sandra Gamarra habla así de su proyecto: “LiMAC es más cercano a la realidad que se espera, pues al no poseer límites, todo puede caber dentro de él. La falta de un museo, como si de un cementerio se tratase, se traduce en la desaparición del pasado, en la negación de un proceso. No tener un lugar donde conmemorar el pasado repercute en un presente que se recrea a sí mismo constantemente, imposibilitado de proyectar un futuro. ...El pasado se pervierte y se trastoca en presente permanente, el presente se superpone y se multiplica en un desorden de capas inconexas. LiMAC pretende ordenar estos tiempos, aunque esto signifique su propio entierro en el pasado. La creación de un museo “real” en Lima no terminaría con la ficción de LiMAC, en todo caso le serviría de límite natural, dando paso a entes similares que puedan crear un diálogo, que a su vez convoquen a más participantes en él”.

“Este museo propone la exhibición, más que de los objetos en sí mismos, la de las relaciones entre estos. LiMac se define por ello desde sus carencias. En un país donde las instituciones culturales son escasas y las galerías y salas de arte reemplazan la labor del museo, es necesaria una *máscara* que agrupe todos estos esfuerzos y que agrupe al mismo tiempo los proyectos que no se realizan, los textos que no se publican, las críticas que no se imprimen. Este museo pretende llenar el vacío institucional creado por el trabajo que se realiza efectivamente en Lima. No trabaja con la ausencia del propio museo, sino que, por el contrario, esa misma ausencia lo impulsa a existir y a realizarse libremente. Este tipo de museo no busca plantear una nueva clase de museo, no quiere ser un espacio virtual, ni mucho menos un museo *online*. Tampoco espera poseer realmente un espacio físico; aunque, no por ello, deje de tener un proyecto arquitectónico”.

<sup>20</sup> Podemos destacar también el trabajo y la línea expositiva de la Galería española Pilar Parra que desde hace mucho tiempo presenta a artistas españoles e internacionales que se cuestionan sobre estos temas. Ejemplo reciente es la exposición *una idea brillante u otras historias adorables* (26/11/2009 al 30/01/2010) de la artista Amaya González Reyes que “invitaba a una reflexión en torno a los criterios derivados de la experiencia artística y de los problemas de creación” en ella incluía a todo lo que rodea el arte incluso más allá de la exposición.

<sup>21</sup> En la correspondencia entre Isidoro Valcárcel y Álvaro de los Ángeles para el proyecto *Herramientas del arte. Relecturas* explica que con su instalación “pretendía insinuar que un Centro de Arte al uso no pasa mucho de ser un envoltorio, un embalaje, contenedor no sé si antes o después de guardar el arte, pero en cualquier caso, vacío... ¡aunque ciertamente capaz de ser llenado! Lo que siento es que esta acción de llenarlo ha de ser sesuda y sensata; responsable, en una palabra”.

<sup>22</sup> En la conversación entre Álvaro de los Ángeles y Daniel G. Andújar en el proyecto *Herramientas del arte. Relecturas*, este último plantea que “hay que generar un proceso de ruptura de la clásica concepción del artista a otra, ésta de carácter procesual, analista, informador o crítico, en una realidad de contestación lógica a la situación en que se encuentra la institución exclusivista burguesa del arte –el museo, el mercado, el mundo académico, el conservador concepto de artista. Los artistas tenemos que ofrecer alternativas de actuación, abrir espacios de confrontación y de crítica”.

<sup>23</sup> Participaron en el proyecto artistas críticos con política, institución y mercado del arte: el Atelier Bonanova constituido por José Luis Mata y Antonia Payero, Pedro Bericat, Trinidad Irisarri y Domingo Mestre.

## REFERENCIAS

Alberro, Alexander y Stimson, Blake (eds) (2009) *Institutional Critique: An Anthology of Artist's Writings*. Cambridge, MA: MIT Press.

Burger, Peter (1997), *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península.

Bronson, AA. y Gale, P. (1983) *Museum by Artists*. Toronto: Art Metropole, 1983.

De los Ángeles, Álvaro (2008) *Herramientas del arte. Relecturas*. Valencia: Sala Parpalló. Diputación de Valencia.

Doherty, Claire (2004) "The institution is dead! Long live the institution! Contemporary Art and the New Institutionalism" *Engage Review Art of Encounter*: Issue 15 (Summer 2004).

Fraser, Andrea (2005) "From the critique of institutions to an institution of critique", *ArtForum*, 44 nº 1 pp. 278-283.

Fraser, Andrea (1985) "In and Out of Place", *Art in America*, Junio 1985 pp.122-129.

Hoffmann Jens (2010) "A Plea for Exhibitions" *Mouse Magazine*, 24.

Karp, Ivan y Wilson Fred (1996) "Constructing the Spectacle in Museums" pp. 251-268 en *Thinking about Exhibitions*, Reesa Greenberg, [Bruce W. Ferguson](#), [Sandy Nairne](#) (eds) Abingdon: Routledge.

McShine, Kynaston (1999) *The Museum as Muse. Artist Reflect*. Nueva York: Museum of Modern Art.

Parreño, José M<sup>a</sup> (2006) *Un arte descontento. Arte, compromiso y crítica cultural en el cambio de siglo*. Murcia: Cendeac.

Smithson, Robert (1972) "Cultural Confinement". *ArtForum* October 1972.

Weiss, Nancy (2000) "The Institution of Art in Posmodernity: Autonomy and Critique".

*International Journal of Politics, Culture and Society*, vol. 14, nº2 pp. 401-409.

Agradecimientos:

NILS Mobility Project- Munch Extraordinary Chai