



Artistas contra el museo. Breve recorrido por la crítica institucional estadounidense entre las décadas de los sesenta y noventa¹

Beatriz Cordero Martín²

Recibido: 28 de febrero de 2019 / Aceptado: 2 de junio de 2019

Resumen. Este artículo plantea un recorrido por algunas de las prácticas artísticas que desde la década de los sesenta hasta los noventa se alzaron contra el discurso único planteado por el museo, las exclusiones de ciertos colectivos artísticos generadas por ese discurso, sus órganos de gobierno y estructura, los límites conceptuales de sus programas curatoriales y sus conexiones con el poder político. A través de distintos apartados se consideran algunas de las alternativas propuestas por artistas (tanto dentro como fuera del museo) frente a la mercantilización de las obras, así como las protestas y demandas de los artistas y críticos que han contribuido a que el museo sea hoy un lugar más democrático.

Palabras clave: museo; crítica institucional; protestas; feminismo; performance.

[en] Artists Against the Museum. Brief recapitulation of the institutional critique between the 1960s and the 1990s.

Abstract. This essay proposes a review of some of the artistic expressions that revolted against the normative discourse of the museum from the sixties to the nineties. It considers the exclusions of certain artistic collectives in the museum, its organs of government and structure, the conceptual limits of their curatorial programs, and their connections with political power. Different sections consider some alternative artistic proposals created by artists (both inside and outside the museum), against the commercialization of art, which, together with the protests and demands of some artists and critics have contributed to make of the museum a more democratic place today.

Keywords: museum; institutional critique; protests; feminism; performance.

Sumario. El museo estadounidense y el arte moderno. Neutralizar el museo: nuevos espacios o «el museo sin paredes». Los artistas contra el museo: «artistas guerrilleros». Los artistas y la crítica institucional: el arte siempre será ... ¿político?. «Minando el museo» o el artista-comisario. Mierle Laderman Ukeles: «La revolución será feminista o no será». Museos: ¿Arte o cultura?».

Cómo citar: Cordero Martín, B. (2019) Artistas contra el museo. Breve recorrido por la crítica institucional estadounidense entre las décadas de los sesenta y noventa, en *Anales de Historia del Arte* n° 29 (2019), 245-263

¹ Este artículo es consecuencia directa de mis conversaciones con Carmen Bernárdez Sanchís a propósito de su réplica a mi tesis doctoral *James Johnson Sweeney. Tastebreaker and Tastemaker. Aportaciones al relato oficial del arte moderno, 1934-1975* (UCM, 2017). Durante la defensa de mi tesis, la profesora Bernárdez, presidenta del tribunal, me señaló que, habiéndome centrado en el relato oficial del arte moderno, me había dejado fuera todas aquellas situaciones en las que los artistas habían cuestionado el papel del museo en la configuración del canon, algunas de ellas de gran interés. Las siguientes líneas siguen las pistas que me dio para continuar mis investigaciones sobre el museo y el coleccionismo. Con su rigor académico, su generosidad intelectual y su ejemplaridad en todos los sentidos, Carmen enriqueció la vida de los alumnos que tuvieron la suerte de conocerla y por ello hoy nos sentimos infinitamente agradecidos.

² Saint Louis University, Department of Fine and Performing Arts
beatriz.corderomartin@slu.edu
Código ORCID: 0000-0002-9994-5308

Lo que llamáis espíritu de los tiempos es en realidad el espíritu particular de aquellos hombres en los que los tiempos se reflejan.

Fausto.

Decía Noam Chomsky que para crear una nueva sociedad había que dejar de buscar nuevas formas de autoridad y centrarse en encontrar nuevos caminos para liberar el impulso creativo de los miembros de esta sociedad³. Eso es, precisamente, lo que muchos artistas han estado haciendo desde la consagración del sistema geopolítico implantado tras la II Guerra Mundial y en el cual aún nos encontramos. A pesar de los evidentes avances en muchos ámbitos (sociales, educativos, médicos, tecnológicos, etc.) en la sociedad que somos y habitamos, los sistemas de poder (económico, político, lingüístico, educativo, social, estético, etc.) apenas han sido modificados desde mediados del siglo pasado. Al contrario, aunque algunas instituciones específicas hayan perdido prestigio, agencia, o ambas cosas a un tiempo, en general, las instituciones de poder parecen incluso haberse afianzado. Las múltiples protestas, revueltas y micro-insurrecciones cotidianas de las últimas décadas han derivado en ciertas conquistas, pero las instituciones en sí han continuado prácticamente intactas. El mundo del arte no ha sido una excepción.

Como ha explicado María Bolaños, desde un primer momento «la vanguardia y el museo no han dejado de mirarse entre sí y han construido sus respectivos discursos sin olvidar la existencia del otro»⁴. Artistas y museos han vivido en una permanente retroalimentación. Ambas entidades se necesitan y se nutren mutuamente, en muchas ocasiones contribuyendo a la permanente reinención de ambas identidades. Durante las últimas generaciones, el impulso creativo del que hablaba Chomsky ha conseguido dilatar el canon del arte moderno dentro de la propia institución, expandiendo así los límites del museo. El museo de arte (y no estamos hablando únicamente del museo de arte moderno o contemporáneo) se ha visto obligado a incorporar nuevas formas de expresión artística, hasta adoptar nuevas perspectivas que hubieran sido impensables en un pasado no tan ajeno a nuestra contemporaneidad. Respecto a este fenómeno, cabría preguntarse si esto puede considerarse como terreno conquistado por parte del artista o, por el contrario, el museo ha conseguido fagocitar a los creadores incluso hasta el punto de neutralizar sus discursos.

Es un asunto complicado. Al extraer las obras de su contexto, el museo modifica el significado de las piezas mostradas. Bolaños explica que desde el primer momento:

«las pinturas colgadas en las salas de un museo perdían su función devocional o propagandística o decorativa y adquirían una autonomía que luego será decisiva para la modernidad: al entrar en un museo la obra se vuelve un fin en sí misma»⁵.

Ahora bien, si las obras de arte adquieren una nueva significación cuando son incorporadas al museo el proceso también se produce a la inversa. Sin lugar a dudas,

³ Ver McGilvray, J. (2005). *The Cambridge Companion to Chomsky*, Cambridge, U.K.: Cambridge University Press y Arno, A. (2008). *The Essential Chomsky*. Nueva York: The New Press.

⁴ Bolaños Atienza, M. (2006). «El museo y la vanguardia: pequeña historia de una rebelión en tres episodios», *Artes, La Revista*, 6 (12), p. 3.

⁵ *Ibid.*

los artistas, con sus obras, han conseguido modificar la(s) identidad(es) del museo. Las próximas páginas proponen un breve recorrido por algunas de las prácticas artísticas desarrolladas entre la década de los sesenta y la de los noventa que lucharon para que el museo estadounidense fuese más democrático. En algunas ocasiones, la crítica institucional se centró en el reconocimiento del arte realizado por algunos colectivos (mujeres, migrantes, minorías raciales o sexuales), consiguiendo que el museo incluyera sus obras y también sus discursos. En otras ocasiones, los artistas, muy conscientes de la versatilidad del poder, hicieron su trabajo al margen del museo para que, independientemente de lo mucho que este pudiera adaptarse, no pudiera nunca incorporar ciertas obras a sus colecciones (happenings, land art, etc).

El museo estadounidense y el arte moderno

En su célebre estudio sobre el tema, Carol Duncan ha señalado cómo los grandes museos estadounidenses, especialmente los de carácter histórico, se fundaron en el siglo XIX como parte de un programa político y económico encaminado a que las ciudades fueran más «dignas y eficientes». Los enormes edificios, solemnes y ceremoniosos, tenían como misión principal impresionar a la población (especialmente a los recién llegados, los inmigrantes). Por encima de todo, debían enfatizar la idea de la superioridad de la cultura anglosajona, que impondría su hegemonía sobre otras tradiciones presentes en las antiguas colonias. Una de las claves en este proceso es resumida por Duncan cuando señala que los primeros y grandes museos estadounidenses se crearon «para americanizar a los inmigrantes»⁶.

Sin embargo, y pese al éxito de esta empresa, la consagración definitiva del arte en Estados Unidos tiene lugar cuando algunos artistas contemporáneos son finalmente reconocidos, impulsados, celebrados y expuestos por prensa, crítica, mercado y museos, un fenómeno que tiene lugar en torno a mediados del siglo XX. Como ya se ha apuntado, la eclosión del arte moderno corre paralela al nacimiento del nuevo orden mundial, por tanto, la propia noción de modernidad coincide con el momento en el que los museos estadounidenses (especialmente los neoyorquinos Museum of Modern Art, Guggenheim, Whitney y Metropolitan) adquieren verdadera repercusión internacional.

Gracias al fenómeno de las vanguardias, el arte moderno produce cierta «democratización» en el mundo del arte, replanteando los conceptos de objeto artístico, artista, comisario, exposición, etc. Se da la circunstancia de que la vanguardia aparece al otro lado del Atlántico a través de fenómenos más súbitos que graduales, como podría ser el *Armory Show* de 1913 o la galería Art of This Century, que entre 1942 y 1947 mostró la colección de arte moderno europeo de Peggy Guggenheim en Nueva York. A menudo se utiliza el término «trasplante» para explicar este proceso, sin que la referencia al traslado de raíces sea casual, ya que la inmigración (temporal o permanente) de gran cantidad de artistas europeos a Nueva York fue determinante para este fenómeno.

La fundación del Museum of Modern Art (MoMA) en Nueva York en 1929 terminaría siendo fundamental para el desarrollo del arte moderno en Estados Unidos, a pesar de las enormes contradicciones que habitan en esta institución desde sus

⁶ Duncan, C. (1995). *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. Nueva York: Routledge, 15.

comienzos. Una de las más llamativas, es el hecho de haber sido fundado por miembros de la alta sociedad y estar por tanto ligado al mundo de la empresa y la política, mientras que ostentaba la pretensión de ocuparse de un periodo histórico en el que el arte ha sido esencialmente anti-burgués. Sin embargo, el MoMA nace también con rasgos vanguardistas muy destacados como es el interés por el diseño y las artes industriales que su director fundacional, Alfred H. Barr, Jr., consigue introducir en el museo desde su concepción y que continúa diferenciándolo de otras instituciones.

Resulta paradójico que, en ese epicentro del arte moderno que fue la ciudad de Nueva York en la segunda mitad del siglo XX, el museo como institución viviera en constante antagonismo con los creadores contemporáneos. No es hasta mediados del siglo XX cuando el arte contemporáneo estadounidense alcanza una notoriedad importante, conquistando –finalmente y no sin esfuerzo– los espacios expositivos y editoriales de los museos y revistas más populares. Este proceso, que dada la resistencia de las instituciones estadounidenses podría tildarse de auténtica conquista, se consigue tras años de denuncia (tanto de artistas como de críticos), del ostracismo en el que viven los artistas contemporáneos. En 1940 un grupo de artistas protestan frente al MoMA portando un cartel diseñado por Ad Reinhardt en el que clamaba: «How Modern is the Museum of Modern Art?». El detonante para el descontento habían sido dos exposiciones realizadas ese mismo año *Modern Masters from European and American Collections* y, sobre todo, *Italian Masters*, que había mostrado a Rafael, Miguel Ángel, Tiziano, etc. en el museo alegando que era el «arte moderno» de su tiempo. En 1950, un grupo de pintores y escultores de la llamada Escuela de Nueva York cansados de la alienación a las que son sometidos, escriben una carta denunciando el conservadurismo de la política curatorial del Metropolitan Museum respecto al arte estadounidense. El desencadenante en este caso había sido el certamen nacional de la exposición *American Painting Today*, para el cual se había seleccionado un jurado que en opinión de los artistas únicamente valoraba las corrientes más cercanas al regionalismo y la figuración. Es el propio director del museo, Francis H. Taylor, quien propone a los artistas la redacción de una carta abierta dirigida al presidente del museo, Roland L. Redmond. La carta se publica en la portada de *The New York Times* el 21 de mayo, junto a un artículo titulado «18 Painters Boycott Metropolitan: Charge “Hospitality to Advanced Art”». La rebelión de «Los irascibles» (como fueron bautizados por la prensa) tuvo una importante repercusión gracias a la cobertura de la revista *Life*, que incluyó la célebre fotografía en la que Nina Leen retrataba a algunos de estos artistas rebeldes, entre los que, entre otros, se incluían Willem de Kooning, Jackson Pollock, Ad Reinhardt, Robert Motherwell, Mark Rothko y Clyfford Still⁷.

Esta protesta significaría un punto de inflexión tanto en la carrera artística de los integrantes de la Escuela de Nueva York como en la relación entre artistas e instituciones, y un importante punto de partida para las múltiples reivindicaciones, protestas, manifestaciones y acciones que enfrentaron a artistas contra el museo en la década siguiente.

⁷ La fotografía se publicó tras algunos artículos más que se hicieron eco de la noticia el 15 de enero de 1951 con el titular «Irascible Group of Advanced Artists Led Fight Against Show». Para más información remito al artículo Collins, B. (1991). «Life Magazine and the Abstract Expressionists, 1948-51: A Historiographic Study of a Late Bohemian Enterprise», *The Art Bulletin*, 73 (2) 283-308.

El fenómeno, que podría resumirse con el célebre título de Irving Sandler, *El triunfo de la pintura norteamericana* (entre otras cosas, por el logro de la supuesta independencia cultural respecto a Europa), inicia un nuevo paradigma en la relación que el arte siempre ha tenido con el poder. La inclusión (ahora plena) del arte contemporáneo en las avasalladoras ruedas del capitalismo tiene como consecuencia que durante la segunda mitad de los años cincuenta y principios de los sesenta el arte moderno (hasta este momento epítome de la contracultura) sea uno de los valores más atractivos para los inversores. Esta situación, propulsada por una recién estrenada hegemonía mundial y una economía más que floreciente, provoca la popularidad de una producción artística en la que se celebra el triunfo de la cultura de consumo (incluyendo el consumo audiovisual) y la americanización de occidente. Sin embargo, al mismo tiempo aparecen propuestas muy distintas de artistas que se enfrentan, no solo a la mercantilización del arte, sino a lo que hasta el momento había sido el carácter prácticamente incontestable del museo como única institución legitimadora.

La problemática planteada por Michel Foucault durante los primeros años de la década a través de publicaciones seminales como *La historia de la locura en la época clásica* (1961), *El nacimiento de la clínica* (1963) y *Las palabras y las cosas* (1966), sentó las bases para nuevas perspectivas en la relación poder-cultura. La crítica de Foucault a las instituciones de confinamiento (asilo, hospital, prisión...) se extrapoló al museo, «el sepulcro de las obras de arte», según Adorno. En Estados Unidos, la oleada general contra las instituciones se vio arropada por los movimientos por los derechos civiles, que denunciaban el trato desigual a los ciudadanos de origen africano. Muchos artistas, a partir de entonces, volvieron sus espaldas al museo, realizando obras de arte que, bien por su tamaño, localización, carácter efímero o naturaleza inmaterial, no podían ser recluidas entre las paredes del museo. Por otra parte, artistas como Hans Haacke o Fred Wilson comenzaron a cuestionar la supuesta labor filantrópica de los museos, la procedencia de sus colecciones y el discurso narrativo ofrecido por el museo sobre la historia, la sociedad o ciertas comunidades.

Para entonces, la mayoría de los museos estadounidenses habían consolidado su función de continente y se habían convertido en espacios donde el capital se acumulaba de manera permanente. En la década de los setenta, algunos artistas realizaron exposiciones que evidenciaban esta tendencia, como la pieza *Installation* (1970) de Michael Asher en Pomona College, en la que reconfiguró la galería vaciándola por completo para literalmente, no exponer nada.

Sin embargo, el proceso acumulativo tenía implícito (casi por definición), otro de exclusión. Históricamente, el arte realizado por mujeres o por artistas pertenecientes a minorías raciales, había quedado excluido del museo. Artistas como Mierle Laderman Ukeless y Fred Wilson han trabajado para denunciar esas exclusiones.

Neutralizar el museo: nuevos espacios o «el museo sin paredes»

A principios de la década de los noventa, Douglas Crimp reunió algunos de sus ensayos sobre el museo, o lo que el historiador del arte consideraba «una institución en decadencia» y los publicó bajo el título original de *On the Museum's Ruins* traducido al castellano como *El museo sin paredes*. Este trabajo explicaba, entre otras muchas cosas, que gran parte del arte contemporáneo se exponía ya fuera de las paredes del museo y que, para sobrevivir libremente, tendría que continuar siendo así. ¿La ra-

zón? Para Crimp, el arte que nace con la intención de ser mostrado en el museo nace muerto, pues elimina la relación que virtualmente podría haber tenido con el público en la vida cotidiana (es decir, fuera de la institución). Supeditadas a este proceso de mercantilización, estas obras no solo nacen muertas, sino además fetichizadas, ya que participan únicamente una función, la de la acumulación.

Entre las muchas propuestas que tres décadas antes habían trasgredido los límites impuestos por el museo se encuentran las alteraciones sensoriales en espacios abiertos realizadas entre 1966 y 1971 por el Pulsa Group en espacios industriales o deportivos de la ciudad de New Haven (Connecticut). A través de la programación de luz y sonido, Pulsa trabajó con algunas cuestiones planteadas por el minimalismo y conceptualismo respecto a la luz, el espacio, la expansión del sonido, etc., pero trasgredió estas categorías al participar de una filosofía cercana al movimiento ecologista *Back to the Land* a la vez que se interesaba por la capacidad de la tecnología para cambiar la sociedad gracias al interés de sus heterogéneos integrantes en las teorías de Marshall McLuhan y la aldea global. Casi como metáfora perfecta de la inutilidad de las paredes del museo (así como de la retroalimentación entre museo y artistas), Pulsa realizó una instalación en el Jardín de escultura del MoMA en 1970 que consistía en recoger y exponer lo que ellos llamaron «información ambiental» (luz, sonido, movimiento, calor) a través de micrófonos, sensores infrarrojos y células fotoeléctricas. Durante dos meses, enormes altavoces, luces infrarrojas y luces estroboscópicas estuvieron devolviendo la información ambiental (recogida durante las 24 horas del día) a los visitantes del MoMA.

La «ciudad como laboratorio de ideas» fue la idea principal de la artista Mary Miss que, desde finales de los sesenta, también trabajó la creación de espacios alternativos, en su caso utilizando estructuras de madera, alambres, cuerdas, etc. Por los mismos años, la escultora y comisaria Anne Healy comenzaba a crear esculturas de tela al aire libre que captaban las sutiles gradaciones de luces y sombras, así como la acción producida por el viento.

Sacar el arte del museo a través de la creación de ambientes, espacios, o mediante obras que bien por su magnitud, bien por su conexión con la naturaleza, no pudieran darse en el interior del museo fueron soluciones satisfactorias para los artistas que buscaron la libertad en espacios democráticos, pero los artistas no avanzaron únicamente en esta dirección. Otra iniciativa nacida en los sesenta y que pretendía neutralizar el museo a la vez que denunciar el proceso de mercantilización sufrido en el arte fueron los «libros de artistas». Concebidos por sus creadores como obras de arte en sí mismas, funcionaban, más que como libros, como exposiciones portátiles. Tenían, además, un rasgo característico que muchos artistas entendieron como una ventaja: el poder prescindir de las figuras del galerista, comisario, diseñador de exposiciones, el conservador del museo, etc. Con evidentes deudas a las vanguardias históricas (pero sin el preciosismo de Duchamp, por ejemplo, o de las costosas ediciones en las que los artistas ilustraban obras destacadas de la literatura), los libros de artista de los años sesenta (los de Antoni Muntadas, George Brecht, Vito Acconci, Rosemary Mayer, etc.) fueron publicaciones asequibles, aunque conceptualmente realizadas con el mismo esmero y originalidad que los empleados en otros medios⁸.

⁸ En 1967, Brian O'Doherty, editor de la revista tridimensional *Aspen Magazine* incluye obras originales de Sol LeWitt, Tony Smith, Dan Graham y Mel Bochner. Vito Acconci, Hanne Darboven y Seth Siegelaub también publican libros de artistas. El proyecto *The Xerox Book* publicó fotocopias de Carl Andre, Barry, Huebler, Kosuth,

A partir de 1964 fueron muchos los artistas que trabajaron no solo de espaldas al museo, sino a la propia obra material, evitando la posibilidad de que se pudiera comercializar su trabajo. Mientras en Europa los primeros estudiantes comenzaban a tomar las calles, en Nueva York algunos artistas organizaron la primera *Street Works* oficial, de la mano de Anne Healy y sus esculturas de tela, Marjorie Strider y sus pinturas tridimensionales e instalaciones *in situ*, los poemas visuales de Hannah Weiner y la colaboración del poeta y crítico de arte John Perreault, organizador de los eventos. Tal vez inspirados por las iniciativas de Claes Oldenburg, Jim Dine y Allan Kaprow (algunos de los primeros artistas que sacaron el arte a las calles), la mayoría de las intervenciones de *Street Works* consistían en performances o acciones breves, en las que se utilizaban pocos objetos o materiales y en las que primaba la comunicación por encima de la estética, buscando que el arte causara un efecto en la audiencia y viceversa, que las obras se vieran modificadas de alguna manera por el público.

A esta primera *Street Works* le siguieron otras en variadas localizaciones de la ciudad, buscando siempre ambientes distintos, pues el carácter de la calle en cuestión y sus transeúntes era de suma importancia para estos artistas, que los incorporaban al proyecto (algunos barrios eran más comerciales que residenciales, otros más bohemios, otros más industriales y por tanto las personas que habitaban sus límites pertenecían, generalmente hablando, a un sustrato urbano u otro). Vito Acconci, Gregory Battcock, Meredith Monk, Anne Waldman, Les Levine, Arakawa y Lucy Lippard participaron en la *Street Works II*, realizada en el mes de abril en la calle 14, y rodeada por mercadillos, puestos de comida, videntes, etc. Siguiendo una estela claramente duchampiana, algunas propuestas eran claros alegatos anti-institucionales como, por ejemplo: «Una guía del Metropolitan Museum», en la que Stephen Kaltenbach paraba a los transeúntes de la calle para enseñarles una guía con cuarenta y dos exposiciones inventadas (las últimas seis «para ser creadas por el público»). Kaltenbach se mofaba del museo, de la labor de los comisarios y hasta de las propias obras custodiadas cuando, interpellando a los paseantes les preguntaba si algunos elementos circundantes no les recordaban a algunas obras del Metropolitan. El siguiente *Street Works*, el número tres, tuvo lugar en mayo en lo que en la actualidad se conoce como el SoHo neoyorquino, y que entonces no era más que la suma de unas calles anodinas en las que no pasaba nada. Sin embargo, a este evento acudieron más de setecientas personas (apenas unas decenas de personas habían acudido a los anteriores). Este elevado número de participantes hizo que *Street Works IV* se «profesionalizara», consiguiendo el patrocinio de la Architectural League y la siguiente convocatoria, la quinta, invitó no solo a artistas, sino a cualquier persona que quisiera participar creando arte callejero allá donde quisiera mientras que no produjeran molestias a nadie ni a nada.

Los sábados en el SoHo continuaron teniendo lugar, aunque perdieron personalidad una vez que el público comenzó a acudir en su busca (a partir de 1972), pues los primeros eventos habían contado con la participación de una audiencia que no era consciente de que aquello era arte y/o artistas, y por tanto se perdió el factor sorpresa al igual que importantes dosis de candidez e ingenuidad. Porque tal vez el aspecto más interesante de las distintas propuestas que tuvieron lugar en los *Street Works* consistía en que los artistas trabajaban con obreros, amas de casa, jubilados, y gente

LeWitt, Morris y Weiner, y la exposición de Siegelau, *Summer 1969* únicamente existió como catálogo, ya que todas las piezas estaban repartidas por diferentes lugares del mundo.

de barrio que no tenía ninguna relación con el mundo del arte y que realmente se sintieron sorprendidas por los artistas.

Los artistas contra el museo: «artistas guerrilleros»

Durante la segunda mitad de los sesenta, los museos estadounidenses se convirtieron en el blanco de muchas propuestas relacionadas con el cuestionamiento de su estatus o sus alianzas, en mayor o menor medida, con el poder político y económico. En este sentido las protestas contra la Guerra de Vietnam fue un detonante importante que desató otras muchas preocupaciones de los artistas como colectivo. En la primavera de 1965 (primero en abril y de nuevo en junio), un grupo de artistas e intelectuales agrupados bajo el Artists and Writers Protests (AWP) denunciaron la participación de Estados Unidos en la Guerra de Vietnam con un anuncio de dos páginas en *The New York Times* titulado «End your Silence». Firmado por Rudolf Baranik, May Stevens, Elaine de Kooning, Ad Reinhardt, Denise Levertov, Mitchell Goodman y escritores como Hannah Arendt, Arthur Miller y Philip Roth, entre otros, el acto inició una oleada de protestas que involucraron, cada vez más activamente a los artistas. Paralelamente, surgía en Los Ángeles un grupo semejante, el Artists' Protest Committee (APC) que envió un anuncio a *Los Angeles Free Press* en mayo de 1965 secundado por ciento setenta y cuatro firmas. Además de participar en numerosas manifestaciones, los creadores del AWP realizaron el *Collage of Indignation* en el Loeb Student Center de Nueva York. Robert Reitz, Dore Ashton, Frazier Dougherty, Bernard Aptekar, Barbara Rose, Irving Petlin y más de seiscientos artistas más participaron en los múltiples eventos de la llamada «Angry Arts Week».

El Artists and Writers Protest continuó activo durante el resto de la década sin apenas variar sus objetivos. Junto con Art Worker's Coalition en 1970, los artistas consiguieron reunir doscientas sesenta y cinco dirigidas a Pablo Picasso pidiéndole que sacara el *Guernica* del MoMA con el fin de denunciar la implicación política de algunos de los miembros del patronato del museo. Este era el caso de David Rockefeller, cuya familia se venía beneficiando económicamente de su participación indirecta en conflictos bélicos, mientras que a través de su patrocinio de las artes conseguían un elevado prestigio social, cultural y filantrópico⁹.

Distintos colectivos de artistas reaccionaron con aún mayor vehemencia cuando en 1968 el Whitney Museum, dedicado al arte moderno realizado en Estados Unidos, expuso *The 1930s: Painting and Sculpture in America*, un proyecto expositivo sobre una década paradigmática en el que no se incluía ningún artista afroamericano. Un grupo de treinta artistas y críticos organizaron un piquete a las puertas del museo. Entre los artistas más involucrados se encontraban Faith Ringgold, Romare Bearden y Henri Ghent. Además de las protestas, bajo el liderazgo de este último se creó, a modo de contra-exposición *Invisible artists: 1930* en el Studio Museum en Harlem.

Tan solo tres meses después de la exposición sobre los años treinta en el Whitney, el Metropolitan organizó un proyecto titulado *Harlem on My Mind: Cultural Capi-*

⁹ La influencia del AWC estuvo presente durante toda la década de los setenta. Aunque disuelto en 1971, las protestas organizadas por el *Artists Meeting for Cultural Change* cuando en 1976, el Whitney Museum decidió exponer la colección de John D. Rockefeller para conmemorar el bicentenario de la Independencia de Estados Unidos prueba que, de alguna manera, el espíritu del AWC continuaba vivo.

tal of Black America, 1900-1968. La exposición comisariada por Allon Schoener y Thomas Hoving, conservador y director del museo respectivamente, tenía grandes ambiciones curatoriales, y consistía en murales fotográficos y un documental con el mismo título. La exposición tampoco incluyó ningún artista de ascendencia afroamericana, lo que en este caso era aún más llamativo dado el tema central de la exposición. El texto del catálogo incluía, además, contenidos xenófobos contra judíos e irlandeses¹⁰.

Esta vez las protestas resonaron con fuerza a la entrada del museo. Las críticas traspasaron el mundo del arte e incluyeron al alcalde de la ciudad (y amigo de Hoving) John Lindsay, que amenazó con retirar el apoyo económico a la institución, y a Robert Mangum, defensor de los derechos humanos en el estado de Nueva York, que pidió que se cerrara la exposición. Hoving se disculpó por el contenido del catálogo, sin embargo, no lo retiró ni canceló la exposición¹¹. El proyecto provocó la creación del Black Emergency Cultural Coalition (BECC), un grupo en el que los artistas visuales Henri Ghent, Edward Taylor y, sobre todo, Benny Andrews, tuvieron un protagonismo destacado, coordinando manifestaciones a las puertas del museo. La artista, escritora y activista Sabra Moore documentó las protestas. Años más tarde, en 1989, Moore recogería el testigo del BECC al formar parte del movimiento REPOhistory, formado por artistas visuales y performativos, directores de cine, historiadores y escritores interesados en «reposeer la historia» de aquellos olvidados por la cultura: las mujeres, la clase obrera, los niños, las minorías raciales y culturales, y recobrar las narrativas que habían estado ausentes, específicamente de la historia de Nueva York (más tarde el movimiento calaría hondo también en Atlanta, Georgia). El proyecto fue fundamental en el cuestionamiento de las prácticas curatoriales y culturales de las décadas de los ochenta y noventa, y estuvo activo hasta el año 2000.

Técnicamente, el Art Worker's Coalition (AWC) estuvo activo entre 1969 y 1971, aunque continuó funcionando con los múltiples subgrupos que continuaron su labor, como Women Artists in Revolution (WAR, 1969) o el Ad Hoc Women Artists' Committee (1970) específicamente creados para denunciar el escaso número de mujeres artistas expuestas en las exposiciones anuales del Whitney Museum (las protestas se repitieron todos y cada uno de los sábados de aquel año de 1970 frente al museo, para protestar por la falta de presencia femenina en la colección).

El AWC se creó en enero de 1969 por un grupo de artistas (entre ellos, Hans Haacke, Tom Lloyd, Gregory Battcock, Carl Andre, Takis, Wen-Ying Tsai y John Perreault) y algunos comisarios (como Lucy Lippard y Willoughby Sharp) cuando uno de ellos, el escultor Takis, se negó a que una de sus obras, perteneciente al MoMA, fuera incluida en la exposición *The Machine at the End of the Mechanical Age* en el contexto que los conservadores pretendían otorgarle. El AWC nació, por tanto, con la clara intención de luchar por los derechos de los artistas, pero pronto estos derechos se hicieron extensibles a los empleados de museo e incluso el público, y su objetivo principal pasó a ser la democratización del museo desde el punto de vista social,

¹⁰ Para más información sobre esta exposición remito al estudio de Cooks, B. (2011). *Exhibiting Blackness: African Americans and the American Art Museum*. Cambridge: University of Massachusetts Press.

¹¹ El director del museo tenía importantes contactos en el mundo de la política a través de su mujer, Nancy Bell, cuyo padre había ido un apoyo fundamental para el político republicano Thomas E. Dewey. Más información en M. S. Handler, M. S. (1969). «75 artists urge closing of museum's "insulting" Harlem exhibit», *The New York Times* (23 de enero de 1969) y Arnold, M. (1969). «Hoving Accepts Onus for Furore», *The New York Times* (22 de enero de 1969).

racial, político y económico. Una de sus primeras iniciativas consistió en presentar trece reivindicaciones al director del MoMA, Bates Lowry. La primera de ellas consistía en la creación de una audiencia pública sobre las relaciones del museo con los artistas y la sociedad. La segunda, crear una sección en el museo que estuviera dirigida por artistas de ascendencia africana y dedicada a mostrar los logros del arte afroamericano. La tercera hacía la colección extensible a la comunidad Hispana. Entre el resto, algunas medidas estaban más enfocadas a mejorar la situación profesional de los artistas y los trabajadores del museo, y otras, como la que exigía que el museo abriera dos días hasta medianoche y que la entrada fuera siempre gratuita, beneficiaban fundamentalmente al público. El museo no aceptó todas las demandas del AWC, pero el grupo consiguió que se debatieran muchos puntos de su programa y que el museo cerrara por un día en protesta contra la Guerra de Vietnam (protesta a la que se sumaron el Whitney Museum y el Jewish Museum, además de un gran número de galerías, pero que fue rechazada por el Guggenheim y el Metropolitan).

Un año después de que el AWC consiguiera negociar la instauración de un día de gratuidad para el público (se eligió el lunes por ser el que tradicionalmente tenía menor afluencia del público) el MoMA decidió convertir los lunes en un día en el que el público pagase «lo que considerara oportuno». Lucy Lippard fue una de las encargadas de liderar la denuncia del AWC frente a esta decisión, considerada humillante para el público que aún tenía el «precio sugerido» bien visible en la entrada del museo (una práctica actualmente aún en vigor en muchos museos estadounidenses financiados por fondos públicos, como el Metropolitan, y que es en realidad una medida disuasoria para muchos estadounidenses que prefieren pagar el precio sugerido antes de sentir que se hace caridad con ellos). Se organizaron protestas en la entrada y se leyó una carta dirigida a John Hightower, que acababa de sustituir a Bates Lowry en la dirección del MoMA, en la que se sugería que, si el museo tenía problemas económicos, podía vender algunas obras de menor calidad y de esta manera permitir que el público contemplara las de mayor calidad.

De mayor fiereza fue la intromisión del AWC en una cena del patronato del Metropolitan. El comité de adquisiciones se reunió en las salas de Luis XVI un martes por la noche. Para ello cerraron todas las salas de esa ala dedicada al arte francés mientras que el resto del museo permanecía abierto al público, una práctica adoptada bajo el liderazgo de Tom Hoving. Los artistas irrumpieron en la cena con cámaras de video y grabadoras. Uno de ellos liberó algunas cucarachas sobre la mesa «para que tuvieran Harlem en mente» (en referencia a la mencionada exposición *Harlem in My Mind*). Pese a que el museo sostuvo que estas reuniones celebradas cada dos meses se financiaban con el dinero de los propios patronos, la AWC mostró su desagrado por la existencia de fondos que eran empleados en ostentosas cenas, mientras se había eliminado (también en el Metropolitan) la gratuidad del museo y se había sustituido por la fórmula de donación por parte de los visitantes al museo de la cantidad que ellos considerasen oportuna. El AWC, convencido de que el arte es un bien necesario para la sociedad y no un simple entretenimiento, defendía el acceso libre y gratuito para todas las personas interesadas en visitar el museo.

Pese a su brevedad, el AWC cumplió una importante función, la de abrir el debate en torno a la raza, el género y las clases sociales dentro del museo. Además, desmascaró que muchas de las familias que contribuían a las artes a través del patronazgo, la donación de obras a museos, etc. se habían beneficiado (o estaban beneficiándose) en conflictos bélicos y muchas de sus fortunas se habían generado a través

de la explotación de las clases más desfavorecidas y del medio ambiente. Gracias a las intervenciones del AWC, muchos artistas y gran parte del público comprendió la manipulación llevada a cabo por algunas instituciones respecto a sus colecciones y se avanzó en la definición de los derechos de los artistas.

Otra importante agrupación de la época fue Guerrilla Art Action Group (GAAG) fundada por Jon Hendricks y Jean Toche en Nueva York en el año 1969 con el propósito de, mediante acciones simbólicas, llamar la atención sobre la estructura subyacente en las instituciones de poder, la falta de igualdad entre hombres y mujeres en la sociedad, la explotación de los más pobres, los conflictos raciales, etc. Una de sus primeras acciones, realizada por Jon Hendrich y algunos estudiantes universitarios, consistió en lanzar dinero en la escalinata del Metropolitan Museum y en la entrada del Whitney Museum para protestar por el control económico ejercido sobre el arte por parte del museo, en la primavera de 1969.

En octubre de ese mismo año y coincidiendo con la inauguración privada de la exposición *New York Painting and Sculpture: 1940-1970*, Jean Toche and Jon Hendricks realizaron una performance a las puertas del Metropolitan como señal de protesta por la creciente implicación de las grandes corporaciones en el museo (Xerox acababa de donar \$150.000 dólares a la exposición). Mientras algunos miembros del AWC se manifestaban en la emblemática escalinata del Metropolitan, Hendricks y Toche, vestidos de *smoking* y con ropa casual, respectivamente, representaban al comisario y artista. Muy ceremoniosamente, el «comisario» ayudó al artista a introducirse en un enorme baúl extraído del maletero de un taxi. Mientras la gente se arremolinaba curiosa alrededor, el «comisario» exclamaba frases como «estamos rindiendo homenaje a este gran artista en el museo más significativo de Estados Unidos». Tras preguntar al «artista» si tenía sed el «comisario» derramó leche por la cara y cuerpo del «artista», mientras este intentaba beber. Luego le ofreció una bandeja de aperitivos, pero no le dejó señalar cuál quería. De hecho, le mandó callar mientras repartía aperitivos entre las personas que se habían acercado de manera espontánea y repetía que todo era para el «homenaje al artista». La audiencia se quejó cuando el «comisario» derramó el resto de la comida encima del artista (según algunos miembros del improvisado público, al ver que se desperdiciaba la comida). El «comisario» siguió «homenajando» al artista frente al «público» mientras le rociaba con champagne, le tiraba caviar y huevo crudo por todo el cuerpo y le desagrarraba la ropa, mientras que este permanecía pasivo en el baúl. La policía intervino antes de que Hendricks y Toche pudieran concluir la acción. Los pasos siguientes consistían en ofrecer dinero al «artista», obligarle a comérselo, y rociarlo con sangre tras apuntarle con una pistola y silenciarlo con una mordaza en la boca. Hendricks intentó convencer a la policía de que al menos le dejaran entregar el «paquete» al director del museo, pues ese era el verdadero final de la acción, con la intención de ridiculizar a la institución al verse forzada bien a aceptar el «paquete». Algo que, finalmente no tuvo lugar, aunque suficientes personas participaron en la acción como para considerarla exitosa.

Otra de las acciones más significativas de la GAAG tuvo lugar el 31 de octubre del mismo año. Los mismos artistas descolgaron *Blanco sobre blanco* (1908) de Malevich de las paredes del MoMA y colgaron un manifiesto en su lugar. El documento demandaba que se vendiera el equivalente de un millón de dólares de la colección del museo y que el dinero se diera a los necesitados de todas las razas del país, para que fuera utilizado por ellos y para ellos sin ningún tipo de interferencia o condición.

Además, exigían la descentralización de la estructura del museo y que este cerrara sus puertas hasta la finalización de la Guerra de Vietnam. La acción, como muchas de las realizadas por la GAAG fue documentada por la fotógrafa Jan Van Raay.

En noviembre, el AWC, The Action Committee y la GAAG se unieron para exigir el cese de John Rockefeller del patronato del MoMA por «utilizar el arte como medio de autoglorificación y como forma de aceptación social». Para ello Silvianna, Poppy Johnson, Jean Toche y Jon Henricks entraron en el museo con sangre de vaca oculta bajo las ropas, que una vez en las galerías tiraron al suelo, junto a copias con sus peticiones, mientras gemían y se desgarraban las ropas. Cuatro días antes, Henricks, Toche y algunos otros habían irrumpido en el mismo museo para echar una espuma roja al suelo, que fueron extendiendo mientras gritaban cosas como «este sitio es un desastre», «tenemos que limpiar este sitio», «esto está sucio de la guerra». Cuando fueron retados por la seguridad del museo abandonaron el espacio en silencio mientras hacían la señal de la paz.

Pero tal vez fuera *Q. And Babies? A: And Babies* la acción de mayor trascendencia de todas las realizadas por la GAAG. El 3 de enero de 1970, un grupo de artistas depositaron algunas coronas de flores delante del *Guernica*, por entonces en el MoMA de Nueva York para recordar a los asesinados durante la masacre de Mỹ Lai en Vietnam, muy especialmente a los niños. Se leyeron algunos pasajes bíblicos junto con las descripciones de la masacre según fue narrada por la revista *Life*. Fotografías de Ronal L. Haerberle mostraban los cuerpos de mujeres y niños abandonados en las carreteras, algunos de ellos mutilados. *Newsweek* y *Studio International* cubrieron el evento incluyendo a los manifestantes sujetando pósteres frente al mural de Picasso, mientras *The New York Times* eligió una fotografía de la artista Joyce Koloff sentada en el suelo del museo con su hijo de ocho meses en brazos, en claro paralelismo a la imagen presente en el *Guernica*. Los artistas pidieron que no se mostrara el *Guernica* durante el tiempo que durara la contienda y que fuera sustituido por pósteres, algo que el museo se negó a llevar a cabo. En *American Artists Against War*, David McCarthy señala que, de haberse escuchado a los artistas, se hubiera ofrecido la posibilidad de que el público no solo viera la relación entre ambas guerras sino también de la historia de los artistas protestando frente a la guerra y la violencia¹².

Los artistas y la crítica institucional: el arte siempre será ... ¿político?

La exposición *Projekt 74* en el museo Wallraf-Richartz de Colonia tuvo como eslogan la famosa frase de Goethe, «el arte siempre será arte». Hans Haacke, artista nacido en Colonia, pero instalado en Nueva York desde principio de los sesenta, propuso reconstruir la historia de una de las obras de la colección, un bodegón de Édouard Manet que muestra un manojo de espárragos, a través de sus distintos propietarios. Haacke aportaba pequeñas biografías de cada uno de sus dueños, empezando por el crítico y coleccionista de arte francés, pero de origen judío, Charles Ephrussi (quien se dice que inspiró a Marcel Proust para su personaje de Charles Swann). Entre otros de sus propietarios, aparecen también el editor y marchante judío-alemán Paul Cassirer y el pintor Max Liebermann (presidente de la Academia de las Artes en Prusia y a quien los nazis expropiaron su colección de arte). En total, diez paneles explicaban

¹² McCarthy, M. (2015). *American Artists Against the War, 1935-2010*. Oakland: University of California Press, 83.

brevemente las biografías de los dueños de las obras hasta llegar al último, Hermann Josef Abs, presidente de la Asociación de Amigos del Museo, que había donado la obra al museo en 1968 en memoria de Konrad Adenauer, primer canciller de la República Federal alemana desde 1949, y consejero financiero de Hitler entre 1933 y 1945. El proyecto de Haacke sacaba a la luz la vergonzosa (a la vez que ilegal) procedencia de la obra. El museo pidió que la obra se retirara y finalmente no se expuso en el museo, sino en una galería local. Sin embargo, otro de los artistas presentes en *Projekt 74*, Daniel Buren, colgó fotocopias del trabajo de Haacke sobre el suyo, retitulándolo: «el arte sigue siendo político».

De vuelta a Nueva York, Haacke continuó denunciando la implicación política de muchos hombres de empresa presentes en los patronatos de museos. La familia Rockefeller fue de nuevo el blanco de las críticas en la exposición comisariada por Kynaston McShine en el MoMA en 1970, *Information*. Haacke instaló una cabina de plexiglás similar a las utilizadas en Estados Unidos para ejercer el voto, a la que incorporó un mecanismo que contaba los votos foto-electrónicamente a tiempo real. Se preguntaba a los visitantes del museo-votantes que contestaran con un sí o no a la siguiente pregunta: «El hecho de que el gobernador Rockefeller no haya denunciado la política del presidente Nixon respecto a Indochina ¿es una razón para no votarle en noviembre?». En este caso, Haacke se sumaba a las múltiples críticas que denunciaban la conexión del MoMA con la Guerra de Vietnam a través de la presencia de la familia Rockefeller en su patronato.

Al año siguiente, el Guggenheim Museum canceló una exposición de Haacke en la que analizaba el enriquecimiento de varias familias neoyorquinas a través de empresas de dudosa financiación a través del negocio inmobiliario. Thomas Messer, director por entonces del Guggenheim Museum, alegó que Haacke pretendía hacer pasar por arte lo que en realidad era un análisis económico con inclinaciones sociales. El artista ofreció cambiar los nombres reales por algunos ficticios, pero aún así la exposición nunca tuvo lugar, aunque consiguió importunar enormemente a las empresas asociadas con el Guggenheim debido a la repercusión que inevitablemente viene asociada a este tipo de censura.

«Minando el museo» o el artista-comisario

Como Hans Haacke, el artista Fred Wilson ha reflexionado sobre las procedencias de las obras y la manera en la que el discurso curatorial ha continuado perpetuando las narrativas impuestas por los instrumentos de poder al servicio de la historia canónica. Wilson incorpora además conceptos relacionados con los conflictos raciales y coloniales presentes en la historia de Estados Unidos. Algunas de sus intervenciones en museos son tan sutiles como efectivas, como la instalación de cartelas con inscripciones del tipo: «Traído desde India a Europa, principios del siglo XX». En 1992 Wilson realizó una exposición en la Maryland Historical Society que se ha convertido en referente fundamental para posteriores investigaciones en este campo. Con el título *Mining the Museum*, la exposición reunía obras de la colección del museo (ninguna obra expuesta estaba realizada por Wilson, sino que trabajó, como un Duchamp moderno, con las obras «encontradas» en la colección). El artista-comisario decidió reunir objetos de la misma época, localización y contexto, pero pertenecientes a dos registros sociales antagónicos. Por ejemplo, unos grilletes y otros instrumentos para

el castigo físico utilizados durante la esclavitud se expusieron junto a un juego de te de plata o mobiliario del mismo periodo victoriano, creando un ejercicio curatorial tan potente como inquietante. El trabajo de Wilson recuperaba una parte de la historia que ha quedado normativamente excluida y denunciaba cómo el museo ha contribuido a perpetuar solo una imagen concreta de la época victoriana. Wilson lo hacía, y esto es importante, dentro del propio museo, obligando a la institución a reconocer, de alguna manera, su participación en la construcción de una narración histórica determinada. Desde entonces, otros museos se han sumado a este ejercicio, como la exposición comisariada por Donna de Salvo en el Parrish Art Museum de Long Island en 1993, titulada *Past Imperfect: A Museum Looks at Itself* cuyo título resume el contenido e intención de la muestra.

Para algunos artistas como Fred Wilson, el museo se ha convertido en el medio, en la nueva paleta del artista. No tienen ninguna necesidad de crear arte de forma manual sino de realizarlo a través de la disposición de objetos, la relación de ideas, la creación de grupos expositivos, etc. Otros artistas, como Michael Asher han continuado profundizado en las posibilidades que brinda la posición del artista como comisario de una colección, realizando alteraciones en el modelo discursivo que generan debates en torno a las categorías que han sido comúnmente aceptadas. El trabajo de Asher se caracteriza por su intelectualidad y sutileza, a menudo realizando pequeñas intervenciones o alteraciones casi imperceptibles, pero retando siempre a la institución tanto por su discurso ideológico como por el cuestionamiento de su propio funcionamiento. En 1979, Asher introdujo en la galería del Art Institute de Chicago dedicada al arte del siglo XVIII un busto en bronce de George Washington realizado en 1917, copia del que hiciera Jean-Antoine Houdon en su momento (1785-1791). El busto había permanecido a la entrada del museo durante más de sesenta años, antes de formar parte de la exposición del arte de su época. Con un sencillo gesto consistente en la alteración del emplazamiento de la obra, Asher sacaba a relucir muchas contradicciones, no ya del diseño curatorial del propio museo, sino de la categorización por estilos, escuelas y periodos que la museografía en general ha estado realizando desde su misma concepción. El busto no puede ser considerada una obra francesa, pero totalmente estadounidense tampoco; no pertenece al siglo XVIII, pero tampoco puede decirse que sea una obra enteramente del XX. Unos años más tarde, en 2005, el museo volvió a pedir a Asher que reinstalara la obra. La segunda fase del proyecto destaca el acierto del primero, ya que la mayoría de las obras que habían rodeado al busto de Washington en 1979 ya no formaban parte de la colección. De hecho, el propio busto de Washington estaba en préstamo indefinido en el ayuntamiento de la ciudad. Asher realiza un exhaustivo trabajo de archivo con el que documenta toda la historia de la obra de Houdon, desde su creación en el estudio del artista hasta 2005. El laborioso trabajo de documentación descubrió, por ejemplo, que el museo había incluido el busto de Houdon entre los objetos que dejarían la colección en la década de 1920, sin embargo, esta había permanecido inalterablemente en la colección del museo. Este es otro tema que ha interesado a Asher: cómo los museos deciden (y llevan a cabo) qué objetos van a abandonar sus colecciones. Para su participación en la exposición *The Museum as Muse: Artists Reflect*, (comisariada por Kynaston McShine en el MoMA en 1999) Asher presentó un libro titulado «Painting and Sculpture from the Museum of Modern Art: Catalog of Decessions 1929 through 1998». En él, citaba las cuatrocientas tres obras que el museo había vendido o canjeado por

otras en ese periodo, aportando toda la información pertinente a la obra (artista, título, medidas, dimensiones y número de catálogo).

Las prácticas iniciadas tanto por Haacke como por Fred Wilson, especialistas en revolver las trastiendas de los museos, han resultado especialmente ricas en cuanto han contribuido también a replantear la propia instalación de obras. En 1995 el por entonces nuevo director del museo Boijmans van Beuningen en Rotterdam invitó a Haacke visitar los almacenes del museo para colaborar a reorganizar la colección permanente. Además de las previsible pinturas y esculturas, Haacke encontró vajillas, armaduras y hasta televisores. Haacke aplica el término *Wunderkammer* a los almacenes de los museos y eso fue, precisamente, lo que construyó para su reordenación de la colección: un gabinete de curiosidades en el que se examinaba cómo los museos actúan de legitimadores de los sistemas de conocimiento en la realidad social. Haacke fue montando pequeños grupos en los que las obras, al mostrarse unas junto a otras, resignificaban su contenido o creaban uno nuevo al enmarcarse junto a otras, potenciando el poder del museo como creador de diferentes semánticas. Así, Haacke creó un pequeño grupo con la *Pequeña bailarina de catorce años* (1880-81) de Degas que mira a la mucho mayor *Hombre caminando* (1900-05), de Rodin. Ambas esculturas, formalmente semejantes, pero que juntas parecen dialogar sobre las relaciones románticas y cuestiones de género, quedan enmarcadas por *El beso* (1963) en el que Andy Warhol multiplica la imagen de Bela Lugosi apunto de sumergir sus colmillos vampíricos en un blanco cuello femenino. Con un estrecho registro cromático y una composición tan clásica como efectiva (dos figuras en bronce enfrentadas y enmarcadas por una obra mayor). John Allan Farmer ha señalado cómo Haacke plantea –no sin importantes dosis de humor– varias cuestiones al espectador en relación al erotismo, las relaciones románticas, la producción artística y su reproducción, ya que en los tres casos está ausente la obra original: ya sea las esculturas en cera o la película de Bram Stoker. Farmer ha destado que estos grupos instalados por Haacke «que hacen visible lo invisible» y reproducen las relaciones sociales entre las propias obras y el contexto en el que son expuestas. «Con gran ingenio» –dice Farmer– «las relaciones entre ellas y el contexto en el que son presentadas producen relaciones sociales que estructuran cómo conocemos el mundo [...] Al desmitificar el museo, nos muestra la importancia de la mirada»¹³.

Mierle Laderman Ukeles: «La revolución será feminista o no será»

Un año después del nacimiento de su primer hijo, la artista Mierle Laderman Ukeles se preguntaba: «Después de conseguida la revolución, ¿quién va a recoger la basura el lunes por la mañana?». (*Manifesto for Maintenance Art*, 1969). La maternidad cambió radicalmente la vida de esta artista conceptual que, nada más convertirse en madre, se dio cuenta de que mientras la sociedad continuaba valorando su faceta como artista, no ocurría lo mismo con todo el trabajo que ejercía cuidando de su hijo. De hecho, ya estando embarazada, mientras cursaba su máster en Bellas Artes en

¹³ «[...] with great wit, he shows images, their relationships to one another, and the context in which they are presented produce social relationships that structure how we know the world [...] By demystifying the museum, he shows how seeing matters». Farmer, J. A. (1999). «Mr. Haacke's Cabinet of Curiosities», *Art Journal*, 58 (3) (otoño, 1999), 113-114. Traducción de la autora.

Pratt University en Brooklyn, Nueva York, uno de sus profesores anunció a toda la clase que a partir de ese momento Laderman Ukeles no podría aspirar a una carrera como artista.

Pese a la frustración generada por comentarios de este tipo, Laderman Ukeles pronto se dio cuenta de que, como ella misma ha comentado varias veces, ni Jackson Pollock, ni Marcel Duchamp, ni ningún otro artista significativo de la historia del arte hasta ese momento, había cambiado pañales¹⁴. Pero la artista salió fortalecida de esta crisis que la había dividido como persona (por un lado, la artista, por otro, la madre) y llevó estas experiencias personales al ámbito social, al darse cuenta de que su experiencia personal, era perfectamente extrapolable a la sociedad (es decir, llevando lo personal al terreno político, tal y como había propuesto la oleada feminista de finales de los sesenta). La artista decide entonces reivindicar una gran cantidad de trabajos que pese a ser absolutamente necesarios para el funcionamiento de la sociedad, no se les otorgaba ningún tipo de valor. Se dio cuenta de que, en general, únicamente el trabajo que tradicionalmente habían llevado a cabo los hombres de ascendencia europea estaban dotados de este reconocimiento. Centrándose en el mundo del arte, en 1973 Laderman Ukeles inicia una serie de performances tituladas *Maintenance Art* en las que llama la atención sobre la evidente necesidad de que exista un servicio de limpieza que mantenga los museos limpios para que los visitantes puedan continuar disfrutando de las obras. Estos trabajos, extremadamente relevantes, pero a menudo invisibilizados, contrastan con el reconocimiento obtenido por todos aquellos que desempeñan labores más creativas dentro del museo, como los conservadores, comisarios y los propios artistas. La performance *Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance, Outside and Inside* (1973), llevada a cabo en el museo Wadsworth Atheneum en Hartford (Connecticut) consistió en la propia artista limpiando la entrada del museo por la mañana y el interior del museo por la tarde, borrando las huellas que los visitantes del museo dejaban a su paso, para lo que utilizó pañales en vez de trapos. Durante las ocho horas que corresponden a la jornada laboral, la artista reivindicó e hizo visible el trabajo normalmente ejercido por mujeres invisibilizadas por el sistema. Otras acciones continuaron llamando la atención sobre las discrepancias en el prestigio de los distintos trabajos llevados a cabo en los museos. Con *Transfer: The Maintenance of the Art Object*, del mismo año y en el mismo museo, Laderman Ukeles consiguió que la vitrina que custodiaba una momia egipcia fuese considerada parte de la obra. Este sencillo gesto significó que fueran los conservadores quienes tenían que limpiar la vitrina, de la que hasta entonces se había ocupado el equipo de limpieza (formado en su totalidad por mujeres u hombres de ascendencia africana). Por primera vez, los conservadores se veían obligados a limpiar cristales.

Gracias a la participación de estas performances en *c. 7500*, una exposición itinerante de arte conceptual comisariada por Lucy Lippard en 1973 (la primera en la que todas las artistas eran mujeres y que como la propia Lippard señaló era una respuesta directa a todos los que por entonces aclamaban que «no había mujeres que hicieran arte conceptual»), el trabajo de Laderman Ukeles contribuyó no solo a visibilizar el trabajo que históricamente se había venido realizando por mujeres sino también a la

¹⁴ Harakawa, M. 2016. «In Conversation: with Mierle Laderman Ukeles with Maya Harakawa», *The Brooklyn Rail*, <https://brooklynrail.org/2016/10/art/mierle-laderman-ukeles-with-maya-harakawa> [consulta: 18 febrero 2019]

propia invisibilización del trabajo realizado por mujeres en el lado más creativo del mundo del arte.

En la década siguiente, la artista y crítica de arte Andrea Fraser contribuyó a popularizar la crítica institucional a través de performances en las que incluía un tono humorístico, ocasionalmente cercano al ridículo. En «Museum Highlights: A Gallery Talk» (Philadelphia Museum of Art, 1989) Fraser se hizo pasar por Jane Castleton, una trabajadora del museo que ofrecía una versión satírica y extremadamente dramatizada de las visitas guiadas, incluyendo algunos elementos del museo como las fuentes de agua para los visitantes o la cafetería como si fueran las más elevadas piezas del arte y la arquitectura. Con ellas, Fraser realizaba una mordaz crítica a la institución que en muchas ocasiones es percibida por el público como arrogante y con un discurso pretencioso y desligado de la realidad del visitante del museo.

Un buen recordatorio, en definitiva, para una institución que no debe nunca dejar de estar del lado del público y de los artistas.

Museos: ¿Arte o cultura?

A modo de conclusión, debe destacar que una de las características más sobresalientes del trabajo de los artistas aquí mencionados es que la mayoría de ellos comparten la retórica discursiva de la vanguardia, así como algunos de sus mecanismos de actuación más significativos, utilizados por los artistas a partir de los sesenta para introducir la crítica institucional en el arte moderno. De alguna manera, casi todas estas propuestas podrían considerarse continuaciones (o incluso culminaciones) de la hostilidad contra el museo iniciada con los primeros movimientos de vanguardia. Pero a diferencia de estos, a partir de los sesenta, los artistas amplían su marco de actuación al cruzar sus discursos con reivindicaciones sociales, anti-racistas y feministas.

No hay duda sobre la repercusión y trascendencia del activismo surgido en los años sesenta en Estados Unidos, incluido el activismo en el mundo del arte. Produjo cambios substanciales en algunas colecciones e incentivó debates en torno al contenido de las colecciones, el comisariado, el diseño expositivo, etc. También trajo como consecuencia la fundación de museos e instituciones de naturaleza muy distinta a los grandes museos históricos. El Studio Museum y El Museo del Barrio son consecuencia directa de las reivindicaciones de los artistas de espacios que representen la comunidad a través de sus programas educativos y curatoriales, y ambas instituciones recuperan el arte de unas minorías (artistas de ascendencia africana y latina respectivamente) que habían sido excluidas del discurso normativo en la museología estadounidense. En 1977, Marcia Tucker funda el New Museum of Contemporary Art en Nueva York, dedicado al arte contemporáneo internacional. Es difícil no considerar el nombramiento de Tucker una consecuencia directa de los movimientos feministas de la década anterior, si atendemos a la baja representación femenina en puestos de poder hasta ese momento. Teniendo en cuenta que la mitad de los museos estadounidenses de la actualidad se han fundado a partir de 1970, podemos concluir que al menos la mitad de las instituciones estadounidenses han tenido en cuenta desde su propia concepción consideraciones sociales que no estuvieron presentes en la fundación de los grandes museos históricos.

Tanto en Europa como en Estados Unidos, hoy estas dos tipologías de museo continúan coexistiendo: los «históricos», siempre localizables en el centro de las

ciudades y estrellas absolutas del turismo (el MoMA, el Reina Sofía en Madrid, etc.) y otros que, emplazados en las zonas un poco más periféricas (Studio Museum en Harlem o Centro 2 de Mayo en Móstoles) están claramente enfocados a la comunidad (el primero, con talleres de costura con los que implican a ciertos sectores de la población que, de otra manera, rara vez hubieran puesto un pie en un centro de arte. El segundo, con una clara misión de atraer a los vecinos y a las escuelas públicas del barrio, a las que los conservadores del museo llevan sus propios hijos). Esta dicotomía es representativa de una eterna cadena de preguntas relativas a la función (y futuro) de los museos de arte: ¿Coleccionar o comunicar? ¿Proteger o difundir? ¿Investigar o educar?

Evidentemente estas funciones no son excluyentes, aunque si la preocupación principal de la institución consiste en captar cada vez más visitantes, especialmente turistas, las otras funciones, las verdaderas funciones de un museo se verán claramente perjudicadas. Uno de los problemas principales a los que se enfrenta el museo como institución es que vive bajo las expectativas generadas por y para el turismo. Hay que mantener vivo el museo y cerciorarse de que en él se hacen las cosas mirando a su alrededor y no únicamente se concentran las fuerzas en atraer a un público lejano.

Entre las propuestas de Douglas Crimp para el museo del futuro se encuentra «olvidar la idea de que el arte es atemporal, universal, que queda más allá de toda contingencia de tiempo y espacio»¹⁵. En este sentido, tal vez lo mejor sea centrarse en el presente y las necesidades reales de los museos actuales, cada uno con las suyas propias. Es posible que la solución pase, como ha propuesto James Panero, por que los museos dejen de ser «sobre algo» para pasar a ser «para alguien»¹⁶. Quizás la única respuesta posible, como ya propuso Carl Andre en 1967, consiste en diferenciar creación y cultura, o al menos ser conscientes de las diferencias entre ambos conceptos. Como el propio artista explicó: «El arte es lo que hacemos, la cultura es lo que se nos impone»¹⁷.

Para ello, y como la historia ha demostrado, tendremos que ver a los artistas contemporáneos como parte integral del museo y del espacio de acción creado (o no) por los museos. No hay que olvidar nunca que ellos son los visionarios, la fuente de inspiración y los que generación tras generación nos enseñan a mirar. Una relación más íntima entre artistas y museos únicamente puede ser beneficiosa para esta institución que deberá renovarse sino quiere sobrevivir, únicamente, como destino turístico.

Bibliografía

- VV. AA. (2010). *The Art Workers' Coalition*. Madrid: Brumaria.
- Asher, Michael (1991). *Michael Asher*. Villeurbanne: Le Nouveau Musée.
- Bottom of Form
- Ault, Julie (ed.) (2002). *Alternative Art New York*. Nueva York: Drawing Center & Minneapolis: University of Minnesota Press.

¹⁵ Crimp, D. (1988), «De vuelta al museo sin paredes», *Arena*.

¹⁶ Panero, J. (2016). «The Museum of the Present», *The New Criterion*, 35 (4) (diciembre 2016).

¹⁷ «Art is what we do, culture is what is done to us». Gale, P. (2004). *Artists Talk 1969-1977*. Nova Scotia: Press of Nova Scotia College of Art and Design, 22-23. Traducción de la autora.

- Bennett, Tony (1995). *Birth of the Museum: History, theory, politics*. Londres & Nueva York: Routledge.
- Bennett, Tony (2013). *Making Culture, Changing Society*. Londres & Nueva York: Routledge.
- Crimp, Douglas (1993). *On the Museum Ruins*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Detterer, Gabriele y Nannucci, Maurizio (2012). *Artist-run spaces: nonprofit collective organizations in the 1960s and 1970s*.
- Duncan, Carol (1995). *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. Nueva York: Routledge.
- Foray, Jean-Michael, (1991), *Michael Asher*. París: Centre Georges Pompidou.
- Top of Form
- Lippard, Lucy (1984). *Get the message? A decade for social change*. Nueva York: Dutton
- Lippard, Lucy (1999). *On the beaten track: tourism, art, and place*. Nueva York: The New Press.
- McCarthy, David (2015). *American Artists Against the War, 1935-2010*. Oakland: University of California Press.
- McShine, Kynaston (1999). *The Museum as Muse: artists reflect*. Nueva York: Museum of Modern Art.
- Morris, Catherine y Hockley, Rujeko (2017). *We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965-85: A Sourcebook*. Durham: Duke University Press..
- Toche, Jean y Hendricks, Jon (1978). *GAAG*. Nueva York: Printed Matter.