

Las posibilidades del espacio enfermo

Crítica y reapropiación de las estrategias curatoriales en el giro experiencial de la COVID-19

ALICIA ARÉVALO, CARMEN C. SANTESMASES Y

FRANCESCA TODESCHINI

“Donde pises está, donde llegas ha llegado antes y nada se puede hoy pensar, ni hacer, sin el coronavirus entre medio. Parece ser que no solo yo tengo coronavirus, sino que lo tenemos todas, todes, todos; todas las instituciones, todos los países, todos los barrios y todas las actividades.” (1)

María Galindo, artista activista, co-fundadora del colectivo Mujeres Creando

La infección de la covid-19 se ha colado en nuestra cotidianidad. Ha invadido los lugares que ocupamos para expulsarnos. El coronavirus dinamita el plural en una infinidad de singulares. Parece que el acuerdo de respuesta institucional es la distancia. La inexistencia de soluciones inmediatas obliga a acudir a remedios analógicos que ofrecen verdades como puños pero no resuelven en profundidad. La reclusión, las prohibiciones de reunirse y ocultar parcialmente las caras, han afectado de manera radical a nuestros modos de vida y de percepción. Como dice María Galindo, la covid-19 se ha colado en todas partes, incluidos museos y espacios de arte. Aquí nos preguntamos cuáles han sido estos cambios, así como cuestiones sobre la legitimidad y coherencia de los discursos institucionales a propósito de estas transformaciones. Como artistas, estudiantes de arte contemporáneo, visitantes de museos, participantes en actividades culturales y trabajadoras del sector cultural, la pregunta se la hacemos a Madrid, a sus museos de arte contemporáneo y a sus espacios no institucionales.

En 2003 se publicaba la primera edición de *El arte en estado gaseoso. El triunfo de la estética* de Yves Michaud. El filósofo ofrecía un análisis lúcido y severo del estado del arte contemporáneo en la época del pos-posmodernismo, una reflexión muy pertinente para pensar nuestro presente-futuro. Quizás Mi-

chaud estaría de acuerdo con que *la normalidad era el problema*. El argumento propuesto se construía a partir de una paradoja que se da en nuestra época: a medida que el museo se vacía de objetos artísticos, más se expande la belleza hacia fuera. Lo estético desborda las paredes de las instituciones culturales; lugares que tradicionalmente estaban destinados a preservar este tipo de experiencia. En un contexto en el que toda práctica cotidiana se ha vuelto estética, el museo no es otra cosa que una opción más dentro de las muchas propuestas de ocio dedicadas a las masas. Siguiendo el legado de Walter Benjamin, Michaud afirma que el espacio museal salvaguarda el valor de culto sometiéndolo a los valores expositivos y publicitarios.

Asimismo, el mérito del pensador francés está en haber descrito otro fenómeno que participa de manera cada vez más ingente y crucial en el proceso de renovación del espacio museal: el turismo. “[El museo] se ha convertido en un lugar de turismo administrado con eficiencia, con una constante preocupación pública, para que los visitantes circulen mejor, para su mayor placer y guardando el tiempo necesario para realizar algunas compras en la tienda de «productos derivados». La capacidad de atención del espectador está medida, conocida y tomada en cuenta [...]. El museo es parte integral de la cultura del

tiempo libre de masas" (2). El proceso de globalización, del que el turismo es una manifestación a la vez que uno de los agentes más vigorosos, no solamente no se opone a esta evolución sino que, al contrario, la impulsa y la acelera. El análisis de Michaud terminaba pronosticando, con un tono entre fatalista y sarcástico, una inminente edad de oro de los museos y la industria de la cultura. "Esta dimensión turística del arte solamente está en el principio de su desarrollo. [...] Aunque no sea el museo de antaño o el museo del Gran Arte, de todas maneras se necesitarán siempre más museos, más arte y más cultura, y más artistas también" (3).

La crisis provocada por la pandemia ha puesto de manifiesto algunas de las contradicciones inherentes al mundo del arte contemporáneo que Michaud y otros teóricos habían diagnosticado desde hace casi veinte años. Las macroestructuras museográficas se encontraban en una estresante competición por la masificación de públicos. Las inversiones privadas se habían debilitado internamente por los recortes de financiación pública y las reformas administrativas liberales. El parón impuesto por el estado de alarma y la consecuente caída del turismo han desvelado la fragilidad de este sector extremadamente precarizado. La pandemia parece llegar como una amonestación contra un sistema ordenado alrededor de una economía de servicios, extractiva e insostenible. Ya no se puede posponer una revisión de las formas de hacer. El estado de alarma se traduce ahora en una cierta urgencia por repensar el museo y su papel en la sociedad en los tiempos por venir.

La respuesta inmediata que se dio tuvo un carácter experimental. Hubo por doquier una desjerarquización interna de las instituciones. Frente al lugar central que ocupaban las exposiciones temporales en la programación, adquirieron protagonismo otras actividades, generalmente entendidas como complementarias. Boyd-Pates, conservador de museo, historiador y orador público con sede en Los Ángeles, cuyo trabajo se centra en la experiencia afroamericana en el oeste norteamericano, afirmó: "History is being made NOW," [la historia se está haciendo ahora], explicando que la invasión del virus en el espacio museal habría sido el impulso para la puesta en marcha de una serie de iniciativas colectivas basadas en la comunidad y en lo local. En general, se aceleraron tendencias que ya estaban en curso. La más obvia fue el tránsito del contenido de carácter presencial a las plataformas en línea. Muchas institu-

ciones acogieron en sus redes el trabajo de artistas que, desde el confinamiento, estaban generando respuestas positivas a la situación de emergencia. Se organizaron a diario entrevistas en directo en plataformas como Instagram y Zoom. Cabe mencionar el proyecto *#unmetroymedio* llevado a cabo por el CA2M y comisariado por Manuel Segade y Tania Pardo. Artistas residentes en la Comunidad de Madrid fueron invitados a explicar su trabajo durante la cuarentena, utilizando los medios caseros de los que disponían. En este primer intento se produjo un traslado directo de la producción cultural a la red, que no tuvo en cuenta que esta alteración requiere también de una transformación en los lenguajes y las formas de relacionar una obra con el público que va a presenciarse. Se fue haciendo patente el hecho de que las redes nos posibilitan una interacción que tiene que ser trasladada a los lenguajes que construyen una obra y su manera de exponerla.

Otros proyectos como *NeuroDungeon*, realizado por Yessi Perse nos muestran ese replanteamiento de los modos en los que el arte puede generar una experiencia en la red siendo coherente con el medio en el que está insertada. Este evento consistió en una rave virtual en la plataforma ClubCooee, a la cual se podía acceder creando un avatar personalizable. Una vez allí, los asistentes formaban parte de toda una experiencia virtual a través de la escucha de la música en directo y de la interacción con otros participantes por medio de conversaciones en el chat y del manejo de los controles de los avatares para bailar. Este evento va más allá de la simple exposición de una canción, vídeo o imagen insertadas en redes virtuales, posibilita la construcción de los lenguajes de Internet a través de las herramientas que nos ofrece.

Estas experiencias están alterando de manera considerable nuestra manera de percibir el mundo. Las relaciones mediadas por lo virtual contaban ya con una gran importancia antes de la covid-19, pero ahora se ha acelerado definitivamente el devenir virtualizado de la sociedad en la manera de transitar, observar y compartir imágenes y contenidos. Nos encontramos ante un giro experiencial marcado por una pérdida del tacto frente a la vista. Lo táctil ahora se experimenta mediado por aparatos. Hemos devenido cuerpos acotados a los que se nos exigen determinadas prótesis: mascarilla, guantes, las pantallas como extensiones que evidencian nuestras presencias. Presencias que ahora son limitadas, y nuestro movimiento reducido frente a un imaginario

tecnificado en el que la relación que prima es la ventana virtual compartida. Es una imagen sin carácter sensible que se ha emancipado de nuestra propia existencia.

Este cambio en la experiencia nos conduce hacia una nueva manera de relacionarnos con lo que nos rodea. El distanciamiento se ha incorporado a nuestra cotidianidad y es el mecanismo que vertebra nuestros encuentros con los demás, que ahora son vistos como "otros" potencialmente contagiosos. Un gran número de problemáticas relacionales se están desarrollando en este nuevo paradigma que habitamos. Parece evidente que las respuestas a las tensiones que esta situación está generando nos llevan hacia una puesta en valor de los cuidados y los afectos como forma de resistencia en un sistema que nos castra emocionalmente. La reivindicación de la presencialidad es uno de los caminos posibles. Pero ¿cómo generar estos espacios desde el arte en un panorama dominado por la distancia y el miedo al contacto?

Es necesaria una vuelta al encuentro físico poniendo el foco sobre la reformulación de los patrones que estructuran estas experiencias. Nuestra forma de concebir el mundo ha cambiado y los métodos para habitarlo deberían ir en paralelo. Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, escribía que "a grandes intervalos, en la historia, el modo de percepción de las sociedades humanas se transforma al mismo tiempo que el modo de existencia". Es decir, a pesar de que la experiencia estética sea algo intrínseco al ser humano, las formas de la sensibilidad y de la percepción mutan, y con ellas, los objetos con los que se relacionan. La visita a una exposición ahora está mediada por una serie de procedimientos que han transformado nuestra manera de percibir. La práctica curatorial tiene que repensar sus modos de hacer incluyendo los condicionantes que transforman nuestra experiencia: la medición de temperatura con una pistola en la frente antes de entrar en la sala, la constante aplicación de gel desinfectante, la distancia social, el aforo reducido, la mascarilla como un artefacto que se interpone entre nuestros cuerpos y el espacio y las obras. Todos estos elementos ahora están incluidos en la



visita a una exposición

La preocupación sobre el devenir de las instituciones a la hora de enfrentarse a las medidas sanitarias y reformular los discursos, llevó a plantear preguntas acerca del Museo Reina Sofía. El 9 de noviembre Manuel Borja-Villel nos concedió una entrevista. Tuvi- mos ocasión de preguntarle en profundidad sobre cuestiones que había tratado en otras entrevistas a los medios o publicaciones durante la pandemia. La ausencia de arte contemporáneo y el papel de la afectividad en el museo, así como los límites de la radicalidad de su discurso fueron los tres bloques principales.

Sobre la presencia de la contemporaneidad en el museo, Borja-Villel contestó que en 2011, los recortes en la financiación debidos a la crisis, implicaron una reducción del presupuesto del museo en un 45%. Esto supuso que algunas reformas estructurales del museo, como la construcción de dos salas más,

no pudieran llevarse a cabo. Además, tampoco fue posible comprar obras de arte de ese momento. Manuel Borja-Villel confirmó que ya estaban planteadas esas reformas y apalabradas algunas obras de artistas que están hoy en actividad. Otra línea a través de la cual poder recuperar ese presente es mediante el protagonismo de Museo Situado

y una propuesta de residencias artísticas dentro del propio Reina Sofía.

Borja-Villel no estaba de acuerdo con que las medidas sanitarias que se deben seguir en los museos puedan ser un impedimento para que se generase esa afectividad.

O si suponían un impedimento, en ningún caso harían desaparecer lo colectivo. Sin embargo, en el museo, visitando las salas de exposición, después de que te hayan tomado la temperatura y registrado como un número que impide o permite el paso del siguiente a la sala, las cosas han cambiado mucho. La autoridad se siente más presente. Los trámites han aumentado tanto para entrar como una vez dentro. La sensación de desplazarse en un espacio compartido está desapareciendo. La reducción del campo de visión y la incomodidad que suponen las mascarillas interfiere en las visitas.

El museo no solo es sus muros de piedra y sus exposiciones temporales. Tampoco es solamente la colección y la historia que muy a propósito quiere que recorramos. El museo es más que una ruina del siglo XIX o un cementerio de arte contemporáneo— que tantas veces se ha creado para interactuar con el cuerpo, con el grupo, ahora en vitrinas intocables. De hecho, el museo se convierte en una de las paredes de las casas temporales de personas sin techo que se colocan bajo las escaleras del edificio Nouvel cada noche, y que cada mañana desaparecen. También las actividades organizadas desde Museo Situado intentan animar a que el barrio de Lavapiés entre al museo. Además, contribuye a dar cabida al Centro de Estudios donde las estudiantes nos reunimos cada día; impulsa la creación de vínculos en la ciudad. Performances escondidas, pases de cine, patios interiores y jardines son algunas de esas dimensiones intermedias que existen en el museo.

Con la pandemia y la precarización generalizada que vivimos, estos espacios se vuelven cada vez más claustrofóbicos, más pequeños, más reducidos en el tiempo. Sin embargo, es preciso reivindicarlos: exigirlos para ocuparlos.

Toda institución de arte participa de una idea autoritaria de poder vertical que tiende a repetirse. La pregunta no es si quien trabaja en el museo aspira a tener más poder o a conservar el poder que tiene. La cuestión es si existe la posibilidad de interferir en esas relaciones mediadas por la autoridad para contribuir, alimentar y cultivar esos espacios donde otras disputas priman antes que las tensiones entre lo prohibido y lo permitido. Momentos donde se suprime la supervisión y tiene lugar un acontecimiento.

Un museo es mucha gente trabajando junta bajo los parámetros ajustados de la eficacia y el buen funcionamiento, de la sobreproducción y las horas extra. Hay momentos excepcionales en los que las extremidades del museo mutan hacia otra cosa. Sin mediación y sin discurso, brotan. Sin embargo, cuando se quiere hacer de estos instantes —escasos— la bandera de lo que sin duda ni excepción es el museo, surge la sospecha. Reclamar la importancia de la afectividad, de los cuidados y de la revolución desde la cima de la institución-museo genera incomodidades y desconfianzas. Esa espontaneidad se pierde si se enuncia.

Tampoco el museo debe emprender la tarea bondadosa y paternalista de la inclusión de las minorías,



que además son mayorías. El cambio de paradigma no viene con la transformación del museo sino con su destrucción. Quizás no violenta o liderada, sino un desmontaje pausado a partir de pequeños robos o apropiaciones. Si la manera de exponer el arte, de conservarlo y estudiarlo es con los parámetros de pulcritud que se proponen desde el museo, no es el cambio que muchas esperábamos. Proponer un vaciamiento del museo y exigir una transformación del sistema tampoco es un asunto inmediato. La protesta no es un reclamo, es una acción que supone una mutación. Cuando los mensajes y los discursos de resistencia se ofrecen desde la institución que genera la norma, el análisis debe ser doblemente crítico. Las contradicciones se habitan pero hay que señalarlas para que no parezca que no están.

Varios meses han pasado ya desde el desconfinamiento. A partir de entonces, se reactivó el formato expositivo con una gran voluntad por parte de las instituciones de retorno a la presencialidad. En la mayoría de los casos fue, como vimos durante los meses que pasamos de confinamiento, un retorno sin tener en cuenta que la ruptura con la forma de percibir lo que nos rodea nos ha atravesado. La configuración expositiva se mantiene intacta, sin considerar los elementos que ahora median nuestra experiencia.

Fuera de lo institucional han surgido algunas propuestas que podemos analizar como ejemplo de la reformulación de las prácticas curatoriales hegemónicas. Éstas pueden dar respuesta a las problemáticas a las que nos enfrenta la nueva realidad. Un ejemplo de esto es *Edén*, un proyecto desarrollado por Casa Antillón. Este evento, que tuvo lugar el día 13 de junio, se configuraba como un recorrido a través de diecinueve obras situadas en diferentes espacios a lo largo de la Casa de Campo. Se proponía un reencuentro social –atendiendo a las medidas sanitarias– mediante la ocupación del entorno natural como espacio expositivo. Rompe así con la idea de cubo blanco, expandiendo sus límites. Las obras

se integraban con el espacio del parque madrileño creando un contexto orgánico. Esta experiencia nació en respuesta a las restricciones en las que nos situó la pandemia y actuaba en concordancia. Se insertaba en los huecos que encontraba entre estas limitaciones generando narrativas que introducían nuevos modos de hacer en la práctica curatorial post-covid.

Al hilo de la inquietud por ocupar el espacio público, podemos hablar del caso de *Aragon Park*. Una exposición que tuvo lugar en un edificio abandonado en Coslada durante la semana del 20 al 26 de julio. Las diferentes obras realizadas con materiales encontrados, nos invitan a reflexionar sobre lo precario y las posibilidades del espacio expositivo.

En los últimos meses de 2020, otra iniciativa se está llevando a cabo en la nueva normalidad que ya

es cotidiana. Se trata de *Habitación Número 34*, un proyecto de RGB(3819161316201613519520945143) comisariado por Lava Project (Paula Ramos y Belinda Martín), que consiste en una exposición en un escaparate situado en el barrio de Usera. Es una habitación en la que distintos artistas realizan cada mes una instalación que solo es visible a través de sus ventanas. Insertada



en la propia calle, la exposición interpela al público transeúnte ampliando su grado de accesibilidad. Se genera un contexto que tiene en cuenta las limitaciones actuales que nos atraviesan y que da respuesta produciendo alternativas. Es una forma de redefinir la exposición desde una reflexión sobre el espacio y su interacción.

La pandemia nos ha conducido hacia una ruptura con lo que considerábamos “la normalidad”. Las preguntas que en este momento se plantean llevan a un cambio de paradigma que nos obliga a repensar nuestras formas de relacionarnos y de estar en el mundo. También, a reformular las prácticas artísticas y curatoriales en este tiempo marcado por una crisis de la sensibilidad. Consideramos las propuestas políticas colectivas y antihegemónicas de los discursos

Los institucionales, porque resultan contradictorias. Aunque hayamos demostrado que el Museo Reina Sofía es capaz de relacionarse con su contemporaneidad, cuando estas estrategias se enuncian como el comportamiento regular de toda la institución, se produce una pérdida de esa accidentalidad que posibilita el encuentro. La experimentación no cabe en el museo como norma general, sino como accidente. Sin embargo, sí creemos que se han logrado nuevas formas de relación experimentales en espacios más pequeños gracias a su flexibilidad. Ahí se desarrollan propuestas atentas a las nuevas maneras de relación. El contacto directo de artistas con el montaje permite otorgar cierta autonomía a la forma de la exposición más que al discurso. Se ha producido un cambio radical en los modos de percepción, en el significado de la colectividad y de lo táctil. Reunirse o juntarse son palabras que han ido variando su significado y eso tiene una traducción en la producción artística y su exhibición.

La fragilidad ya habitaba las instituciones. Proponemos que el actual momento pandémico puede entenderse entonces como un hueco para encontrar alternativas. Es urgente formular posibilidades de relación colectiva que busquen redefinirse críticamente y de manera constante.

(1) M. Galindo, "Desobediencia, por tu culpa voy a sobrevivir" en VV. AA *Sopa de Wuhan*, Aspó, 2020 pp. 119-127.

(2) Y. Michaud, *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*, México, FCE, 2007, pp.103-104.

(3) *Ibid.* p. 164.

Imágenes:

1. Manuel Borja-Villel. Fotografía de Carmen C. Santasmases 2. *Desvío hacia el rojo*, Marlon de Azambuja, Aragon Park. Fotografía de Carmen C Santasmases 3. *Nueva capa a partir de fondo*, Miguel Ángel Tornero, Aragon Park. Fotografía de Carmen C Santasmases 4. Jimena Kato, Aragon Park. Fotografía de Carmen C Santasmases 5. *Wasted Panorama*, Yosi Negrín (2020). Fotografía de Claudia Maturana 6. *Wasted Panorama*, Yosi Negrín (2020). Fotografías de Claudia Maturana 7. *Wasted Panorama*, Yosi Negrín (2020). Fotografías de Claudia Maturana.





HELP

