

ESBALUARD MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE PALMA

Aurora Fdez. Polanco Los pliegues del Museo

Estas «tejedoras»¹ han salido de su lugar habitual en la esfera privada – la dulce costura en el hogar y la crianza-para pasar a tener un papel significativo en lo público. Eran «jacobinas», es decir, «habituales de las tribunas» desde donde seguían los debates de las asambleas revolucionarias. Excluidas de la escena política, no tenían derecho a voto ni podían formar parte de la Convención, pero sí la potestad o la capacidad de influir con sus voces en lo que ocurría en las sesiones. Al margen de toda leyenda que las vincule a la crueldad de la guillotina (allí sentaditas, viendo rodar cabezas) o al hecho de que tricotaran en la Asamblea por liberarse de gastar leña en sus casas, al margen incluso de si cobraban o no un dinero por ejercer de furibundas *sans culottes*, lo que me interesa destacar aquí es esa extraña mezcla entre su pasividad (son espectadoras) y su doble actividad (son agitadoras y tejedoras); mezcla que nos permite poner en evidencia el sesgado estatuto político del público receptivo, aquel que acude a una institución (en nuestro caso el Museo) para comportarse según indica Schiller cuando, al final de la decimoquinta de sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, nos coloca imaginariamente frente a la estatua de Juno Ludovisi. Un gesto que fundaría el Museo, ese invento europeo. Schiller ve en esta figura autosuficiente la promesa de una comunidad libre y Jacques Rancière reivindica el hecho estético de estar allí sin hacer nada, como la diosa que tampoco hace nada, la desconexión (política) que supone simplemente pensar ante una imagen pensativa. En el París de la misma época (1793-95), las citadas *tricoteuses* eran también espectadoras, pero miraban en común y esgrimían una actividad combativa que, por su estatus, resultaba además bastante dudosa.

El reparto es complicado pero se tiende a pensar todavía que los museos se las ven hoy con una doble dialéctica: por un lado, su razón de ser genuina, es decir seguir en la empresa de promover el «libre juego» y la suspensión respecto a las formas ordinarias de la experiencia sensible; cierto reparto de espacios y tiempos que parecen destinados a mostrarle al espectador/a que *Nada es lo que parece*².

Por otro, salir del pensamiento en solitario y desplegar la potencia comunitaria: de ahí los programas públicos, la articulación de pedagogías críticas, la posibilidad de generar laboratorios de ideas y dar cobijo tanto a la investigación artística (muchas veces aquella que no cabe en las formas rancias de la Academia) como a ciertas experiencias que

pongan en común los tejemanejes (acepción positiva) que puedan sacarnos de los modos de representación dominantes. Esta operación de la que siempre se ha reclamado el arte crítico se puede hacer desde la «lectura» (entiéndase en su acepción contemplativa, de actividad ensimismada) como es el caso de la imagen de Jimmie Durham, donde acudimos a encontrarnos frente a frente, como ante la Juno Ludovisi, con la historia de Europa; o desde una cultura colectiva que, en procesos de aprendizaje compartidos y activos, decide pasar a lo *escritural* (en tanto necesidad de dejar rastro, de comunicar.)

En el posfordismo ya no hay un afuera que se llame vida, por eso le hemos dado vueltas a las dicotomías entre casas y calles, entre adentros y afueras, entre la experimentación institucional y la acción directa. Le hemos dado vueltas al «entre»³ por encontrarnos en constante conectividad, lo que supone apegarse a metáforas que se reclamen inevitablemente de las lógicas abiertas y flexibles de la Red. Cito de memoria a un fenomenólogo que decía: «la casa, en cuanto al ser, suplanta contingencias», una frase que me viene a la cabeza cada vez que entro en un museo «tradicional»: la casa madre de la modernidad burguesa e ilustrada que preserva en exceso de las contingencias, obliga a un recogimiento excesivo, muchas veces cobarde y protege de la dispersión a riesgo de matar lo que en ella hay de convulso (espasmódico, revolucionario), una empatía por el mundo circundante que se traduce en «iluminaciones profanas». Hoy todavía, en red, en las calles, a medio camino entre los cuerpos y las imágenes se recoge esta forma de intoxicación empática con el entorno.

Estaría muy bien que el receptáculo cerrado se viera obligado a optar por pliegues que mutarían en cuanto nuestros ejercicios de saber-poder encontraran nuevas formas, de ahí las comunidades inestables⁴; no tanto museos imaginarios o sin paredes, sino una especie de habitación oblonga que es una de las traducciones del famoso cuento de Baudelaire «La chambre double». Oblonga se adapta además muy bien a estas lógicas de la red mencionadas que se viven de manera prolongada y fluida : ahí estamos, ahí están, más bien, las instituciones que desearía ser «extituciones», los programas «sin créditos»⁵ que retan a la academia, la necesidad del conflicto y la tensión hacia el afuera, la urgencia por *redefinir radicalmente las formas de vida*: nuestra relación con el mundo, con los otros, con nosotros mismos⁶, qué cultura material –incluidos los cuerpos-podemos llegar a construir.

Muchas veces sabemos que lo que todavía llamamos vida corre el peligro de *implosionar* en espacios, momentos o personajes que nos llenan el alma y el cuerpo de telarañas y que, en demasiadas ocasiones, ¡no digo siempre!, esta sensación se hace presente cuando damos con el hueso del museo–como-institución-pura-y-dura. Las exposiciones que tengan muy en cuenta este riesgo de paralización e intenten incorporar la fuerza y la energía en su propio *display* serán críticas y cuidadosa con todas las formas de *conmovernos*: es decir invitarnos a crear, denunciar, disfrutar, pensar, dialogar, hacer los guiños que sean necesarios (desde un común radicalmente entendido) para catapultarnos más allá de la tercera o cuarta crítica institucional y reactivar nuestras capacidades de auto-representación colectiva⁷. Ahí es cuando me parece muy acertado acoger, con un pequeño *détournement*, el consejo que Fred Morten y Stefano Harney dirigen a la Universidad y hacerlo propio del Museo, introducirnos en él «de forma subrepticia y robarle lo que podamos. Abusar de su hospitalidad, a pesar de su misión, unirse a su colonia de refugiados, a su campamento gitano»⁸.

1.↑D. Godineau, *Citoyennes Tricoteuses. Les femmes du peuple à Paris pendant la Révolution française*, Aix en provence, Alinéa, Paris, Perrin, 2003.2.↑Proyecto de

Barbara Fluxá. <http://www.museosantander.es/es/exposiciones/espaciombas/2011/barbara-fluxa-nada-es-lo-que-parece.html>3. ↑<http://www.re-visiones.net/spip.php?article1144>. ↑http://intermediae.es/project/una_ciudad_muchos_mundos/blog/encuentro_comunidades_inestables5. ↑ Selina Blasco, Lila Insúa, Alejandro Simón, *Universidad sin créditos. Haceres y artes. Un manual*, Madrid, Ed. Asimétricas, 20166. ↑ Amador Fernández Savater http://www.eldiario.es/interferencias/piel-teatro-Salir-politica_6_442065819.html7. ↑ Caso de la exposición comisariada por Pablo Martínez, *Werker 10*, CA2M, 20158. ↑ Stephano Harney & Fred Morten, *The undercommons. Fugitive planing & Black study* <http://www.minorcompositions.info/wp-content/uploads/2013/04/undercommons-web.pdf>

Biografía

Profesora Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid. Es IP de «Visualidades críticas: reescritura de las narrativas a través de las imágenes» (HAR2013-43016-P) <http://www.imaginar.net/> y editora de la revista indexada *Revisiones* <http://www.re-visiones.net/> Ha comisariado las exposiciones *La visión impura*. Fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, MNCARS, 2006; *Alois Beer: un viaje en 3D por la España de 1900*. Valladolid, Salamanca, 2007; *Mireia Sentis: Fotografías 1983-2008*, Madrid, CBA, 2008. *Mireia Sentis Fotografía/Assaig/Comunicació*, Barcelona Art Santa Mónica, 2009. *Eva Lootz: A la izquierda del padre*, Madrid, Real Casa de la Moneda, 2010. *Image(s), mon amour*. Rabih Mroue, CA2M, 2013.