



El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales

ISSN: 2448-6949

revista_ornitorrinco@uaemex.mx

Universidad Autónoma del Estado de México

México

Montero-Fayad, Daniel Enrique
Otrxs mundxs: hacia una institucionalización de la utopía
El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales, núm. 15, 2022, Mayo-Octubre
Universidad Autónoma del Estado de México
Toluca, México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=531569180008>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

OTRXS MUNDXS: HACIA UNA INSTITUCIONALIZACIÓN DE LA UTOPIA

OTRXS MUNDXS: TOWARDS AN INSTITUTIONALIZATION OF UTOPIA

DANIEL ENRIQUE MONTERO-FAYAD

Universidad Nacional Autónoma de México, México
hombre_tictac@hotmail.com

Recepción: 11 de marzo de 2022

Aprobación: 1 de abril de 2022

RESUMEN

A finales del 2020 y comienzos del 2021, el Museo Tamayo de Arte Contemporáneo presentó "Otrxs Mundxs", una muestra que, según los curadores, se enfocaba en "resaltar la otredad a partir de microcosmos que cuestionan las concepciones preestablecidas y hegemónicas, y solidificaba visiones de lo que significa hacer arte desde la Ciudad de México". A pesar de lo problemática que fue para la crítica, la exposición no dejaba de ser interesante porque mostraba al mismo tiempo la inoperancia del museo para exhibir la diferencia y la crisis institucional que vive. Este trabajo pretende señalar algunas de las tensiones entre sujetos e instituciones y espacios que enunciaba esa exposición, en un momento en que se duda cada vez más de la instancia rectora institucional, y en el que los sujetos "performan" su subjetividad como nunca antes a través de plataformas digitales y dispositivos, permitiendo pensar en un nuevo espacio público. Así, señalaré nuevas condiciones espaciales que tienen que ver con formas heterotópicas para mostrar que las concepciones espaciales de las instituciones modernas como los museos no han podido gestionar la diferencia.

Palabras clave: museo, heterotopía, subjetividades contemporáneas, espacio, representación.

ABSTRACT

At the end of 2020 and the beginning of 2021, the Museo Tamayo de Arte Contemporáneo presented "Otrxs Mundxs", an exhibition that, according to the curators, "focused on highlighting otherness from microcosms that question pre-established and hegemonic conceptions, and solidified visions of what it means to make art from Mexico City". Despite how problematic it was for the critics, the exhibition was still interesting because it showed at the same time the ineffectiveness of the museum to exhibit difference and the institutional crisis it is experiencing. This work aims to point out some of the tensions between subjects and institutions and spaces that Otrxs Mundxs enunciated, at a time when the institutional governing body is increasingly doubted, and in which the subjects perform their subjectivity as never before through digital platforms and devices, allowing us to think of a new public space. Thus, I will point out new spatial conditions related to heterotopic forms, to show that the spatial conceptions of modern institutions such as museums have not been able to manage the difference.

Keywords: museum, heterotopia, contemporary subjectivities, space, representation

DANIEL ENRIQUE MONTERO-FAYAD

*Otrxs mundxs: hacia una
institucionalización de la utopía*

INTRODUCCIÓN

Entre el 28 de noviembre de 2020 y el 18 de abril del 2021 el Museo Tamayo de Arte Contemporáneo de la Ciudad de México presentó “Otrxs Mundxs”, una exposición curada por Humberto Moro y Andrés Valtierra con asistencia de Regina Elías. La muestra, en la que exhibían poco más de 40 artistas —la gran mayoría menores de 40 años y en cuatro núcleos temáticos—, representaba un relevo generacional para el arte hecho en México y que, según los curadores

revelan discursos urgentes, representativos de una comunidad artística que interioriza los paradigmas y fracasos del capitalismo tardío. *OTRXS MUNDXS* se enfoca en resaltar la otredad: las participaciones resultan en microcosmos artísticos que cuestionan las concepciones preestablecidas y hegemónicas, o bien, que solidifican visiones alternativas sobre lo que significa hacer arte de o desde la Ciudad de México. (Museo Tamayo, 2020)

La exposición no sólo fue de interés para lxs artistas participantes —para muchxs de ellxs esta era su primera exposición en un museo—, sino porque es una de las pocas muestras que en tiempos recientes ha intentado dar, sea cual sea su línea curatorial, una visión panorámica del arte de producción reciente en el país.

“Otrxs Mundxs”, que fue una de las escasas exhibiciones que logró inaugurarse durante el breve periodo de apertura de museos a finales del año 2020 debido a la pandemia que inició a mediados de marzo de ese año, generó una gran cantidad de textos y comentarios en redes sociales y revistas de difusión, más que por las obras que se presentaban, por las líneas curatoriales que seguía.

Para los críticos tanto locales como extranjeros que escribieron sobre la muestra, tratar de hablar de una diferencia y de una identidad disidente en una institución como el Museo Tamayo era problemático, al menos por tres cosas: primero, porque un organismo rector del arte como el museo, que opera bajo un esquema de jerarquías no puede mostrar la diferencia y en ese sentido, cuestionar las concepciones preestablecidas y hegemónicas no sólo es ingenuo sino contradictorio; en segundo lugar, porque la lectura que se hizo de la exposición pasaba por una suerte de oportunismo institucional que se aprovechaba de “lxs jóvenes artistas” para legitimar, a su vez, la institucionalidad del museo y afirmar su rol como plural e incluyente. En tercer lugar, se apoyaba la inclusión de artistas jóvenes, en lo que Edgar Hernández (2021) llamó su “institucionalización”, pero el procedimiento curatorial no era operativo porque no cuestionaba ni las políticas de inclusión y de exclusión del museo, ni ponía en crisis la historia del museo en que se exhibía la muestra, ni mucho menos se hacía explícito cuál iba a ser su nueva política curatorial ni de colección, y si la muestra iba a ser más bien una ocurrencia coyuntural o algo más bien a largo plazo. Es por eso que la exposición desde un inicio fue vista con sospecha.

Por ejemplo, Gaby Cepeda (2021) señalaba que

hay una contradicción en reivindicar estas nuevas prácticas como rupturas radicales con el pasado y, al mismo tiempo, caer en el hábito institucional de buscar imponer la continuidad histórica con las generaciones anteriores [...] En OTRXS MUNDXS, esos otros posibles mundos no binarios, representados dentro de una institución artística dominante, pueden parecerse mucho al nuestro: caótico, ilegible, inconexo y centralizado.

O Verana Codina (2021) comentaba que

cuando el museo dice cosas como ‘resaltar la otredad’ o [...] una respuesta institucional [...] que anticipa una alteridad post-pandemia [...] no como una idea radical sino como una realidad alcanzable’, yo me pregunto: ¿Desde cuándo las instituciones respaldan estas voces de la ‘otredad’?, ¿si lo hacen, es en beneficio de qué o de quién?

Por último Diego Rodríguez y Natalia de la Rosa (2021) preguntaban

¿cuándo cambiarán en México los roles del museo a partir de una redistribución de los medios de producción y los procesos de resignificación?, ¿cuándo será que las instituciones fracturen dichas estructuras de mediación, para que sean otras subjetividades quienes construyan las alternativas de representación de esos *otrxs mundxs*?

Luego de todas las opiniones y críticas que circularon por diferentes medios y redes sociales, la pregunta que quedaba en el aire era entonces, si no es el museo, cuál es el lugar para exhibir esas obras que según los curadores hacen referencia a “Otrxs Mundxs”. Lo que hacia evidente esa exposición es la contradicción del lugar que surge cuando se superponen, por un lado, el espacio que ha ocupado el museo en la modernidad —en relación con las formas de representación de lxs otrxs—; y por el otro, los mundos que cada una de esas obras enunciaban, más allá de su carácter institucional. Lo que parece que está sucediendo es que los mundos y lugares que enuncian cada una de las obras expuestas sobrepasa por mucho las políticas de representación del museo, haciendo ver al proceso de selección acrítico al obviar la historia y la política de esa institución.

Además, nunca se consideró que esos “Otrxs Mundxs” no son otros, sino que más bien son pura presencia y presente. Las obras, que no sólo hacen referencia a esos “Otrxs Mundxs” sino que pertenecen a ese lugar-otro, desbordan el museo porque lo que enuncian, al parecer, no puede ser incluido en él. Así, cada obra configura, desde su realidad particular, una forma de enunciación determinada que el museo no pudo gestionar, haciéndolo ver anacrónico, jerárquico y acrítico.

Lo importante de esa exposición, más allá de si los críticos y comentaristas tenían razón, es que demuestra un estado de cosas: la crisis de los espacios de exhibición provocada por la cada vez más necesaria autorrepresentación de los sujetos y sus mundos a través de obras de arte, que ya no requieren necesariamente del museo para operar sino más bien generar sus propias formas de enunciación en otros circuitos. Esto, por lo demás, se acentuó por la crisis de los espacios de exhibición que provocó la pandemia en 2020 y que exacerbó las exposiciones en la red. No es que el museo haya dejado de ser operativo para mostrar arte, sino que no logra generar una nueva condición de identificación colectiva, o para ponerlo en términos kantianos, un sentido común.

Desde mi perspectiva, la utopía que se enuncia en el título de la exposición “Otrxs Mundxs” no es más que un escamoteo de una cuestión mucho más complicada, pero que también involucra una cuestión del espacio: ¿en qué condiciones espaciales se pueden representar a las subjetividades contemporáneas y qué efecto produciría esa representación? Esto, por cierto, no tiene que ver con la utopía que enunciaba “Otrxs Mundxs” en su curaduría, asunto relacionado con un imaginario, sino más bien con la crítica.

Lo que me gustaría mostrar ahora son algunas de las tensiones entre sujetos e instituciones, mediadas por condiciones espaciales, en un momento en que se duda cada vez más de la instancia rectora de las segundas, y en el que los primeros “performan” su subjetividad como nunca antes en la historia a través de obras de arte y de imágenes que alimentan permanentemente las plataformas digitales. Así, señalaré nuevas condiciones espaciales más allá de las utopías, que tienen que ver más con otras formas de entender el espacio; como por ejemplo las heterotopías, es decir, con una ambivalencia del lugar provocada por las relaciones posibles que surgen entre los elementos que las componen (Foucault, 1984). Me interesa cuestionar la noción de espacio heterotópico para demostrar que las condiciones espaciales de las instituciones modernas como los museos no han podido —o no han sabido— gestionar la diferencia en función de su lugar de enunciación.

UN PROBLEMA DE ESPACIO: ENTRE LA UTOPIA Y LA HETEROTOPÍA

Uno de los asuntos más interesantes de la exposición “Otrxs Mundxs” tiene que ver con la manera en que se enunciaba la diferencia, no sólo por los sujetos sino por un territorio o como lxs curadores referían “un microcosmos”. La noción de mundx explícita en el título tiene que ver con la idea de que el sujeto y el territorio son equiparables, o mejor, que es el sujeto el que produce ese otro mundx desde su singularidad. Además, se pretendía que las obras que se exhibían tuvieran la capacidad de evocar ese otro mundo diferente, ya fuera porque lo representaban, lo presentaban o lo narraran, como veremos más adelante. Lo que se trataba de hacer era, precisamente, que las obras no sólo mostraran al sujeto que enuncia sino más bien que ese sujeto tiene la capacidad de convocar a una generalidad

más amplia a través de su obra haciendo que otras personas se pudieran identificar con ellas. El asunto, como veremos, pone en cuestión a la otredad, desde cierta identificación colectiva a través de las obras en ese mundo-otro.

Sin embargo, la enunciación curatorial, así como el aparato institucional del museo conserva un elemento utópico, una suerte de desplazamiento de lo que está sucediendo en la obra a un devenir futuro e imaginario. Así, lo que se presenta en la obra no es del todo operativo en el presente y necesita del apuntalamiento del museo para realizarlo. Para ponerlo en otras palabras, la suposición de los curadores es que la operación institucional es la que concreta la urgencia de esas prácticas y discursos y no al revés. El problema con ello es que al presentar así las obras en el museo, lxs otrxs mundxs, que en apariencia sólo pueden ser presentadxs desde la singularidad subjetiva o desde una identificación colectiva de base, generaban un anacronismo porque el museo las arroja a otro tiempo que no es el presente al que pertenecen: ya sea al pasado, como parte de una representación que ya tuvo lugar (Groys, 2014); ya sea al futuro como un deseo por cumplir. En ese sentido, el “microcosmos” antihegemónico que se describían en el enunciado de la curaduría quedaba fuera de lugar, no porque no se pudiera identificar el espacio en que eran exhibidas las obras —que obviamente el museo—, sino más bien porque lxs curadorxs apelaban a una especie de sinécdoque —en la que cada una de las obras hacía parte de un mundo más grande que estaba afuera del recinto de exhibición, pero que era pertinente mostrar allí: el mundo producido por lxs artistas desde su subjetividad, o el producido por la relación que cada uno de ellos establecía con la Ciudad de México—.

Así, una vez representadas por el museo, las obras ya no estaban en función de la autorrepresentación sino más bien en una operación dirigida que instala ese otrx mundx en uno que ya conocemos: el del arte —sobre todo en cierto imaginario del arte moderno que supone una tensión entre desorden y orden, es decir, entre una propuesta de modificación del estado de cosas para la instauración de un nuevo mundo mejor, más incluyente, más libre—. Desde mi perspectiva, lo que ocurre es que muchos museos, a través de sus curadurías, no han podido dejar de pensar en que las obras de arte son producto de un imaginario utópico y no, como mostraré, de una relación heterónoma con el mundo. Es por eso que al mismo tiempo que los museos y otras salas de exposición, al realizar este tipo de exhibiciones, lo que muestran es su crisis. Pero vayamos por partes.

Es claro que muchas de las obras que se presentaban en la exhibición no podía ser leídas sólo bajo esa operación utópica o de una realidad desplazada sino más bien en función de su emplazamiento, es decir, a partir de la manera en que se encuentran a la mitad de una serie de relaciones espaciales. Como se recordará, la noción de emplazamiento fue definida por Foucault (1999), como las relaciones de proximidad entre puntos o elementos; es decir, el lugar que ocupan los fenómenos en el espacio no está dado por la espacialidad en

sí misma o por una espacialidad *a priori*, sino por la posibilidad de clasificación que plantea el sistema clasificatorio, una producción del espacio generado por las proximidades de los elementos que lo componen. Estos emplazamientos se relacionan unos con otros, generando una compleja red que producen distintos tipos de espacios.

Es allí que surge la diferencia entre la utopía y la heterotopía: mientras la utopía es descrita como emplazamiento sin lugar real, las heterotopías sí tienen un lugar localizable. Según Foucault (1999, p.19), son “especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables.” Lo paradójico es que el filósofo, en 1967, cuando fue escrito ese texto, trataba al museo como una heterotopía, pero desde el contexto de la exposición, se trataba como una utopía.

Ahora bien, y como ya señalé, muchas de las obras que se presentaban en la exposición fueron tratadas como utopías cuando en realidad la operación es mucho más compleja; y no es que una utopía no tenga también a veces una condición heterotópica como lo describe Foucault en la experiencia mixta del espejo, en la que se presenta una utopía en el espacio irreal de la imagen que se proyecta en la superficie especular, pero al mismo tiempo refiere a un lugar real sin el que no sería posible la imagen proyectada. Lo que es problemático es que el museo, a través de sus curadores, señalen sólo una de esas espacialidades y no puedan percibir el juego de relaciones. Así, lo que sostendré más adelante es que el arte y sus operaciones institucionales se comportan como esta heterotopía ambigua del espejo.

La descripción más precisa de la operación sería algo como esto: muchas de las obras enuncian uno o varios espacios diferentes porque los muestran y los incorporan de alguna forma, ya sea a través de su tema, de su materialidad, o sus imágenes. Pero lo singular de esos espacios es que ya existen en otro lugar y se están produciendo de diferentes maneras por fuera de las lógicas de la institución artística, haciendo que esas obras al mismo tiempo pertenezcan y no pertenezcan al museo, es decir, muestran la condición límite de los espacios. Al mismo tiempo, ese otro espacio al que hacen referencia las obras, no tiene una regulación similar al del museo porque muchas veces hacen parte de espacios cuyas jerarquías tienen otras lógicas y su forma de producción de identidad es diferente. Esos espacios, podríamos decir, siempre están situados y producen sentidos localizados pero al mismo tiempo se deslocalizan como en otros espacios, especialmente como imágenes en la red.

DANIEL ENRIQUE MONTERO-FAYAD

*Otrxs mundxs: hacia una
institucionalización de la utopía*



Imagen 1. Vista de las obras *¡Vámonos con Pancho Villa!* (2020), *El Compadre Mendoza* (2020) y *El Prisionero 13* (2020) de Ana Segovia en la exposición “Otrxs Mundxs” en el Museo Tamayo. Gerardo Landa y Eduardo López para GLR Estudio.

Me gustaría señalar esa operación particularmente con las obras *El Prisionero 13* (2020), *El Compadre Mendoza* (2020) y *¡Vámonos con Pancho Villa!* (2020), de la artista Ana Segovia. Los cuadros de Segovia parten de imágenes de archivo del cine de oro mexicano, y estereotipan, aún más, las figuras del vaquero y del charro al eliminar características particulares de los rostros de los personajes y al dejarlos sólo con una “actitud” que muestra la manera en que los hombres —y sobre todo la masculinidad, ha sido representada por el cine—. A su vez Ana Segovia es una artista que pertenece a la comunidad *queer*, y que no se identifica con convenciones binarias de género —gran parte de su obra ha sido producida en una tensión de identificación y de desidentificación—. De alguna manera el “mundo” de Segovia es el del cine, el de la pintura, el de las comunidades *queer*, el del los no binarismos, el de los cuerpos disidentes... pero también el del museo y el de las redes sociales. No es un mundo utópico sino en operación.

Como es obvio, Segovia pinta para exponer sus obras en instituciones artísticas, pero lo hace desde una autoidentificación subjetiva que parte de la manera en que ella misma “performa” constantemente el género en sus obras. Como es obvio, no digo que Segovia “sea” sus obras, sino que más bien sus obras son parte de su producción de subjetividad en esas múltiples identificaciones que generan espacialidades particulares. Así, el lugar de enunciación de las obras se vuelve fundamental porque juega con diversos imaginarios: en primer lugar, con la construcción de la identidad nacional en México —cine de oro— y la

manera en que las masculinidades han sido constituidas históricamente en el país a través de la pintura y el cine; en segundo lugar, con lo que entienden las instituciones artísticas locales por la “diferencia” y cómo enuncian esa espacialidad al exhibir obras en sus galerías y museos; y en tercer lugar, por la manera en que ella expone sus pinturas, y a ella misma, en espacios digitales sin la necesidad de la regulación institucional del arte —pero que son parte de las lógicas de exhibición del arte contemporáneo—.

Por supuesto el tipo de obras que se presentaban en la exposición son fundamentales para pensar en lo que digo. De nuevo, el trabajo de Segovia establece una relación entre el objeto, el sujeto y espacio, vinculada fuertemente a su contexto de producción y al sujeto que lo hace. Pero aún así, las pinturas siguen siendo pinturas convencionales y no establecen una crítica al espacio que las exhibe. En ese sentido, las obras aparecen más como una pregunta por la masculinidad del charro dentro de la misma obra —la espacialidad de la pintura—, cuya discursividad está fuera de esta, desplazando la espacialidad por fuera del museo que es donde se producen esas subjetividades.

De acá surgen dos preguntas fundamentales, la primera y más obvia es, ¿por qué algunas exhibiciones como “Otrxs Mundxs” siguen insistiendo con esa forma de enunciación utópica?; la segunda es, cuál sería el lugar de exhibición de esa supuesta diferencia. Al respecto del primer asunto puedo decir que tiene que ver con la manera en que muchos museos no han podido generar una crítica a su propia condición moderna. Al respecto del segundo, mucho más complicado, puedo decir que la sobreexposición de imágenes en plataformas y dispositivos digitales, los procedimientos de hacer obras de arte en el presente y la manera en que los sujetos contemporáneos se “performan” a través de sus obras, han puesto en duda no sólo la legitimidad del museo en relación con su adecuación de representación colectiva y política, sino que ha dejado obsoletas ciertas prácticas de mediación y educación. A esos dos asuntos me gustaría referirme a continuación.

SOBRE LA MODERNIDAD Y LA REPRESENTACIÓN (HETEROTOPÍA-UTOPIA, HETERONOMÍA-AUTONOMÍA)

Desde mi perspectiva, el museo está en una crisis porque no ha podido generar ni un relevo ni una crítica a su propia condición moderna en función de las representaciones de la identidad, incluso luego de la llamada crítica institucional. Ya no es el museo, sino las redes sociales como Instagram, el lugar en que las operaciones de la representación están sucediendo en la actualidad. Esto tiene que ver con que esas plataformas digitales no sólo permiten una representación del mismo sistema autoreproduciéndose —y afirmándose incesantemente cada vez que alguien sube una imagen de cualquier tipo, foto o video (Prada, 2018)—, sino que funciona como una autorrepresentación de los sujetos desde su propios aparatos (Déotte, 2012). Allí, en esa plataforma, la imagen de los sujetos convive y se mezcla con el de su obras que, muchas veces es una reflexión sobre su propia identidad.

A diferencia del espacio del museo, que es considerado un espacio jerárquico, burocratizado y controlado por minorías privilegiadas, el espacio de la red es tenido como uno que permite un despliegue de la subjetividad desde el control de la imagen propia, generando una especie de espacialidad emocional. Lo interesante es la inversión del rol de museo, que dejó de ser uno de los espacios públicos (Crow, 2000) y heterotópicos (Foucault, 1999) por excelencia, para convertirse en un lugar que se mira siempre con recelo por su supuesta inaccesibilidad que conlleva a una falta de representación colectiva. Así, en la era digital contemporánea se replantea la relación entre lo público y lo privado porque los espacios virtuales —que siempre están en relación con los reales pero que siempre están “expuestos”—, permiten un acceso y un despliegue de obras pero también de los sujetos que las hacen —todo en la misma plataforma y en los mismos formatos de imágenes fotográficas o videográficas, generando una sobreposición de los unos en las otras—.

Es una suerte de “romanticismo decimonónico” digital que mezcla la afirmación del sujeto en su obra, y en su imagen, pero más importante, en su devenir sujeto. Todo lo que se ve allí es la performatividad de los sujetos, día a día porque, es obvio, una imagen no es suficiente para reportar esa identidad. Muchas veces se necesita, incesantemente, imagen tras imagen que permita reportar ese devenir. Así, se mezclan imágenes de obras de arte con la vida cotidiana o incluso de los procesos de creación artística que generan esa doble identificación. Ese fenómeno es muy evidente en los artistas más jóvenes que han encontrado en las redes una forma de mostrar su trabajo y ya no depende de un espacio físico para realizar esa operación.

Lo que termina ocurriendo son dos cosas al mismo tiempo: la primera es una identificación de todas las identidades que se aplanan por el efecto de la plataforma digital. La segunda es que la convivencia de todas esas imágenes no permite distinguir a ciencia cierta, lo que podríamos llamar la “artisticidad” de cada una de ellas, sino que todas hacen parte de un proceso similar de producción de imágenes y de sujetos, o mejor, los sujetos siendo producidos a través de sus imágenes. Lo curioso del fenómeno es que los usuarios de redes sociales se ven identificados e interpelados con esas imágenes de formas singulares, y crean a su vez otra imagen o un comentario. Por supuesto no estoy diciendo que el comportamiento de todos sea igual y parejo. Eso lo demuestra el nacimiento del fenómeno del “influencer”. Tampoco digo que no haya jerarquías en esas representaciones. Y por supuesto eso no significa necesariamente una democratización, sobre todo pensando en que muchas de esas plataformas entienden a la imagen como una forma de consumo y hacen parte es una economía particular, en los que tienen más poder son definitivamente los que tienen más seguidores y *likes*.

A lo que me refiero es que el espacio heterotópico, que es la red —pero que se comporta más bien como una suerte de espejo entre la realidad e irrealdad que describía más arriba—, ha reemplazado al museo y funciona en relación a otras dos variables: una heterocronía, en el sentido de que todo lo que se arroja allí se vuelve inmediatamente pasado

—generando la necesidad de producir una nueva imagen—; pero también una heteronomía porque las obras ya no responden a su condición moderna que las separaba de cualquier utilidad, porque al estar siempre vinculadas al sujeto que las producen, ya no son autónomas, aunque podrían serlo en instancias como la del museo. La inquietud actual de si la obra se puede separar del sujeto que la hace, es decir, el resurgimiento del autor luego de la enunciación de su muerte en la década de los 60 y 70, es muy significativo de ese fenómeno. Para muchas personas, el arte tiene que ver ahora con la afirmación de los sujetos a través de una obra y de sus discursos como un espejo que refleja su imagen e identidad, y ya no su tratamiento como un texto. Ese regreso supone, entre otras cosas, un replanteamiento de la historia del arte en función de un carácter biográfico de lxs artistas.

Pero entonces, qué ocurre con el museo, con su forma de representación, y por qué señalo su inoperancia. Me parece importante decir, en primer lugar, que el arte y el museo fueron parte de un proyecto moderno que señalaba un lugar de libertad y de igualdad, es decir, todos somos iguales porque tenemos la capacidad del juicio estético, que es libre. El concepto moderno de arte, fundado en esa premisa, permitía compartir un espacio común representado en el museo y en las obras porque las dos cosas estaban estrechamente vinculadas. El museo, que era el lugar de la belleza, del genio, era también el lugar de la autonomía que permitía una separación entre el mundo real y el de la representación a través de una sensibilidad particular producida por el arte.

Esa operación es la que está puesta en duda en la actualidad. Evidentemente el museo siempre ha sido un lugar en el que se han ejercido formas de poder. Sin embargo, en los últimos años se ha señalado de forma reiterada que ese poder ya no es, o legítimo, o ya no representa a todxs, o la representación que hacen es inadecuada. No es que los museos hayan dejado de ser de ser las zonas de contacto —o de conflicto— que describía James Clifford (1988), sino que más bien, esa zona se vincula y se apuntala con otra, la de la virtualidad de la red. En ese sentido, no hay ya una separación de realidades, digamos una real y una virtual, sino una producción simultánea de la una en la otra.

A pesar de que los museos han intentado producir proyectos que estén en sincronía con lo que ocurre en las redes sociales, desde la reorganización de sus colecciones —como lo hicieron en Guggenheim y el MoMA—, pasando por una presencia más activa en redes o convocando a acciones más horizontales a través de la participación activa de los usuarios digitales, desde mi perspectiva no logran seguir el ritmo de las redes sociales porque su operación institucional es diferente, mucho más burocratizada. Su tiempo es otro y el sentido común está en otro lugar.

Se preguntará entonces, por qué se siguen haciendo exposiciones del tipo de “Otrxs Mundxs”. No es que el museo esté en ruinas, como lo describió Crimp (1993); es que el museo sigue siendo relevante como operación institucional, como lo señalaba Edgar Hernández, es decir, como un reconocimiento tanto público como patrimonial. En el caso de “Otrxs Mundxs”, no es que esos artistas no se merezcan estar allí. Tampoco que sean unos

“privilegiados” por exponer en un museo, como lo sugería en una crítica Verana Codina (2021). Al fin de cuentas son artistas y el museo sigue siendo el lugar del arte. Pero no el único. El asunto es que así como se exponen esas obras, no permiten señalar la operación tanto heterotópica ni heteronoma del arte contemporáneo, y siguen refiriendo su lado utópico y autónomo. Por cierto, esa crisis del museo no es otra que la de la curaduría contemporánea y de las formulaciones de Moro, Valtierra y Elías.

Desde mi perspectiva, el museo debería hacer frente al fenómeno de las redes sociales, no para acabarlas, ni para replicarlas, cosa que me parece ridículo. Debería cuestionar profundamente su aspecto utópico para señalar las operaciones del presente y de las contradicciones temporales que ello supone, es decir, señalar la heterotopía en la que se encuentra por la aparición de nuevos sujetos, nuevos espacios, nuevos consumos de la imagen y por supuesto nuevas comunidades. Un lugar para el arte que ha comenzado a dejar de ser sólo del arte. ¶

REFERENCIAS

- Arce, D. R. y De la Rosa, N. (2021). "OTRxs MUNDXS" frente a la reafirmación institucional: Miradas retrospectivas a un museo de arte internacional. *TERREMOTO*. <https://terremoto.mx/online/otrxs-mundxs-frente-a-la-reafirmacion-institucional-miradas-retrospectivas-a-un-museo-de-arte-internacional/>
- Cepeda, G. (2021). Otrxs Mundxs. *Art Agenda*. <https://www.art-agenda.com/criticism/384938/otrxs-mundxs>
- Clifford, J. (1988). *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*. Harvard University Press.
- Codina, V. (2021). Efecto invertido de un espejo defectuoso: "Otrxs Mundxs". *Onda MX*. <https://www.ondamx.art/escrito/efecto-invertido-de-un-espejo-defectuoso-otrxs-mundxs--zcxa2olkEnMzqkBBSseTl>
- Crimp, D. (1993). *On the Museum Ruins*. MIT Press.
- Crow, T. (2000). *Pintura y sociedad*. Nerea.
- Déotte, J.-L. (2012). *¿Qué es un aparato estético?* Metales Pesados.
- Foucault, M. (1999). Espacios Otros. *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, 9,15-26.
- Groys, B. (2014). *On the New*. Verso.
- Hernández, E. (2021). Otrxs Mundxs. Institucionalizar el relevo generacional. *ARTISHOK*. <https://artishockrevista.com/2021/07/05/otrxs-mundxs-museo-tamayo/>
- Museo Tamayo (2020). Otrxs Mundxs. <https://www.museotamayo.org/exposiciones/otrxs-mundxs>
- Prada, J. M. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*. Akal.