

¿Pueden los museos ser críticos?

Manuel Borja-Villel

Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

La crítica institucional es seguramente la más institucional de las críticas. No podía ser de otro modo. Mientras que los artistas con una producción fácilmente comercializable no necesitan en sentido estricto de la institución, los que realizan un análisis crítico del sistema, al margen del mercado, encuentran en el museo su misma condición de posibilidad, por lo que difícilmente pueden escapar de las lógicas de funcionamiento y del aparato ideológico que es objeto de su crítica. No se nos escapa que la crítica institucional se ha convertido en una de las formas de hacer artístico más significativas de las últimas décadas, una auténtica línea de fuerza en plena era neoliberal, que hace patentes las ambivalencias de la cultura en la sociedad actual. ¿Cómo se puede ser crítico desde la propia institución? A nadie se le escapa la voracidad del sistema y su capacidad para cancelar la propia crítica. En una época en la que el conocimiento está en la base de nuestro sistema económico y en el que se generan e intercambian subjetividades con la misma fluidez con la que mercadeamos con marcas y productos comerciales, no nos sorprende que la crítica sea percibida más como un *feedback* que abre potencialidades y fortalece los flancos de la institución, que como un peligro real. Si en el período moderno los regímenes autoritarios se mostraban inflexibles ante cualquier opinión que pudiese poner en peligro una estructura de poder determinada –las distopías de George Orwell en *1984* o en *Animal Farm*–, en nuestra modernidad desbordada, la censura deja de ser necesaria. Como decía J.G. Ballard en *Kingdom Come*, no hay nada que censurar, ya que cualquier operación acaba siendo reducida a la transacción de la máquina registradora.

¿Será cierto que los museos han dejado de ser lugares de educación y conocimiento y que, atrapados por la redes de la sociedad del espectáculo, han convertido en una mera impostura su tradicional defensa de los más altos valores cívicos? No podemos ignorar que los museos han adquirido su reciente centralidad de la mano del poder político y económico que utiliza su prestigio cultural y su notoriedad mediática para disfrazar, adornar o legitimar sus operaciones. Su vinculación con el poder es evidente tanto en su versión liberal americana, como en la versión pública europea. Proyectos como los del Guggenheim y Louvre en los Emiratos Árabes son ante todo operaciones de naturaleza política y económica. Pero, ¿qué hay de nuevo en todo esto? ¿No es igualmente cierto que el expresionismo abstracto fue utilizado como avanzadilla artística en la política exterior americana o que el régimen de Franco utilizó hábilmente el desgarrado existencial de los artistas españoles vinculados al informalismo para promover la idea de una España pretendidamente moderna? ¿Será cierto que, después de todo, el arte de vanguardia está irre-

misiblemente vinculado al poder y que los museos, como lugares privilegiados en los que éste se muestra y se hace valer, son máquinas de reproducción social más que de cambio y transformación?

Sabemos desde Michel Foucault que el discurso y sus dispositivos institucionales no son los instrumentos de un poder que opera por detrás de un modo oculto, sino que ellos mismos son el poder. No son neutros o inocuos, sino que marcan los cauces por los que discurre nuestro destino. Carece de sentido una práctica artística cuya función sea meramente revelar aquello que las instituciones esconden, como si la verdad fuese algo que estuviese ahí, accesible simplemente con retirar el velo que la cubre. Ello es fruto de una concepción idealista del arte que ignora que dicha “verdad” no es algo establecido de antemano, sino que responde a una conjugación de poderes y a un dispositivo del que la propia crítica forma también parte. Nos parece que hoy es mucho más pertinente aquel arte que se desarrolle a partir de nuevas formas de relación y que sea capaz de generarlas. Esto no es nuevo en absoluto, los constructivistas soviéticos y tantos otros artistas desde Marcel Duchamp a Marcel Broodthaers, pasando por Lygia Clark, hicieron de ello su bandera durante el largo siglo XX. Más que la circularidad sin salida de la crítica institucional, la práctica artística de hoy debe hacer causa común con una institucionalidad crítica, es decir, aquella que se cuestiona a sí misma, a la vez que cuestiona las formas específicas en que se organiza lo social, mediante la propuesta imaginativa de espacios y modelos de agenciamiento diferentes.

Una obra de arte no es política por sus contenidos, sino por su propia estructura como obra de arte y por su inscripción como tal dentro de un sistema simbólico y cultural específico. Como nos recuerda Jacques Rancière, una pieza de literatura es política porque es literaria: por permitirnos concebir y experimentar una división alternativa de lo sensible. No se trata de una cápsula situada fuera del mundo “real”, que sirva de escape fantasioso del encorsetamiento social y disuada de cualquier posibilidad de contestación. Todo lo contrario: su efectividad poética y política deriva de su capacidad de invocar la experiencia de otro mundo posible, a la vez que la urgencia de sacudirse las estructuras caducas de lo dado. Esto no se produce de una vez para siempre, el sentido de la obra de arte, como el de cualquier otro signo, está en perpetua negociación y en una relación de intertextualidad abierta con múltiples y cambiantes estratos discursivos y diferentes niveles de interpretación y de acción. Es fundamental generar dispositivos narrativos y mantener vivas estructuras de interpelación que impidan, como temía Benjamin, la cristalización y fijación de significados espurios en nombre de los

valores eternos del arte y de la cultura. Los museos se ven hoy ante la alternativa de trabajar en un sentido o en el otro.

Uno de los rasgos distintivos del artista moderno fue adoptar estrategias de resistencia que impidieran la absorción instantánea de su trabajo en la corriente general de los signos. Tras los fracasos revolucionarios del siglo XIX y la expansión imparable de la cultura del consumo y el espectáculo, los artistas cifraron en dicha resistencia la posibilidad de generar una práctica plausible tanto desde el punto de vista poético como desde el punto de vista político. Es lo que Mallarmé denominará “acción restringida”. Esta consiste en una resistencia interior, estructural a ser absorbido: aquella que adoptó Duchamp, al decidir transformar los *ready-made* en pequeños objetos reificados de la *Boîte en valise*, o cuando Mallarmé buscó en los entresijos del lenguaje transformar radicalmente el propio dispositivo en una obra abierta. El extrañamiento y la resistencia, frente a la transparencia de lo dado, no irían destinados a inhibir la acción, sino que generarían el espacio mental y sensorial desde el que proyectar la acción en otros ámbitos.

Disto de ser evidente el modo en que el sistema del arte y la cultura pueden seguir operando tal reordenación de lo sensible, tal apertura desde la resistencia en la situación actual. Para algunos, el modernismo norteamericano, de la mano de Clement Greenberg, pervirtió definitivamente el sentido de este gesto convirtiéndolo en un principio de enajenación respecto a todo proceso externo, neutralizándolo y poniéndolo al servicio de la élite y el capital. Con el fin de superar este *caveat*, repetido hasta la extenuación por la crítica institucional, reivindicamos la necesidad de repensar desde el museo la potencia de la “acción restringida”, partiendo de la consciencia de que el propio museo es hoy el dispositivo en cuestión, sin solución de continuidad con aquellos otros que alberga, las obras singulares. Herencia y producto privilegiado de la Ilustración, los museos han sido, y siguen siendo, ciegos a esta circunstancia y continúan concibiéndose a sí mismos como un vehículo transparente y neutro –el cubo blanco– que tiene la misión de preservar y transmitir intactas las esencias eternas del arte. Las variantes museísticas de las últimas décadas no dejan de ser una versión postmoderna, espectacular y banalizada de ese mismo modelo.

El proyecto del Reina Sofía está orientado hacia la transformación crítica del museo. Una transformación que nunca llega del todo a su objetivo, pero que permanece siempre en proceso. Esta se opera a distintos niveles. El primero y más general se refiere a su modelo de educación. El museo ha sido, por su ideario ilustrado, una institución pedagógica destinada a formar sujetos más libres y por ello más felices. Esta misión lo hizo copartícipe en la construcción disciplinaria de subjetividades

EDITORIAL

normalizadas y en la *governance* general de la sociedad. Hoy cumple estas funciones mediante la reproducción de un perfil de visitante integrante de una masa consumidora indiferenciada, que asiste pasivamente al espectáculo de la cultura, sin tener el más mínimo resquicio para interrogar o interrogarse ante aquello que se le ofrece. Los modelos más sofisticados de museo participativo o relacional no hacen sino ajustar este perfil a un supuesto cambio de paradigma que exige la reproducción de un sujeto proactivo adaptado al nuevo sistema de producción postfordista. En vez de pugnar por ocupar el horizonte ideológico de lo contemporáneo, en un gesto conscientemente anacrónico, el Reina Sofía vuelve críticamente sobre los principios ilustrados del proyecto educativo moderno al reivindicar la figura del visitante como sujeto político; un agente que ve enriquecidas y estimuladas sus capacidades críticas a través de una experiencia de la diferencia, de la discontinuidad, que pone en entredicho la ligazón transparente entre un presente incontestable y la imagen fija del pasado que a menudo transmiten los museos. La misión pedagógica del museo es la de estimular actitudes refractarias frente a la cristalización de imágenes paralizantes de la realidad que permitan atisbar horizontes alternativos de sentido.

Estas operaciones de puertas adentro serían solo una bienintencionada excepción dentro de la diseminación generalizada del nuevo catecismo ideológico, si no se abordara simultáneamente una relectura crítica de los principios mismos de legitimidad y autoridad cultural, que sustentan el museo mediante un reconocimiento de facto de la urgencia de renegociar el contrato social de la cultura. Intentos previos de derribar los muros del museo desde fuera acabaron en una absorción y neutralización de la disidencia. Los bárbaros, sin embargo, ya no vienen, o tal vez se infiltraron hace tiempo en el corazón mismo del museo, a través de la asimilación de las lógicas del neoliberalismo. Lo que hay "afuera" es una multitud de agentes individuales y colectivos dotados de una potencia de producción cultural y creativa inaudita en otros periodos. Esta se realimenta y distribuye en circuitos aparentemente autónomos y autosuficientes, pero desde sus mismos modos de hacer proyecta una nueva división de lo sensible que se objetiva de forma política en demandas y dinámicas antagonistas de nuevo cuño. Las industrias creativas primero, y tras ellas las instituciones culturales, han sido las encargadas de absorber esa energía dentro de un sistema de producción y de explotación del trabajo, el llamado capitalismo cognitivo, que ha generado un nuevo tipo proletariado precario. Ante este panorama, el museo está ensayando protocolos de actuación y trabajo en red, basados en el reconocimiento de estos individuos y grupos como agentes culturales y como sujetos políticos en términos de igualdad y no como una mera subcontrata de servicios. Ello

implica el mantenimiento de una continua negociación que no puede resolverse nunca en una definitiva absorción o en la cristalización de la relación en una transacción económica. Tal negociación, basada en el reconocimiento del otro, subvierte desde dentro tanto el principio paternalista de la pedagogía ilustrada, como la tendencia neoliberal a neutralizar mediante su empresarización la dimensión política de las nuevas subjetividades.

La revista *Carta* que ahora ponemos en marcha no es un mero portavoz de las propuestas que tienen lugar dentro del museo, sino que se concibe como parte integral del mismo proyecto de interpelación social, que no puede prescindir del potencial discursivo y crítico del medio impreso. En ella aparecen, en primer lugar bajo el epígrafe *Redes*, las voces de aquellos otros que comparten proyectos con el museo a partir de la afirmación de su soberanía y autonomía respecto al mismo. En este número inicial, estas voces no podían ser otras que las de los miembros de la red Conceptualismos del Sur, que articula una constelación de investigadores de América Latina y España, que trabajan para invertir las dinámicas de expropiación del patrimonio inmaterial y la memoria del activismo artístico y político latinoamericano desde finales de los sesenta. Además de estos objetivos concretos, nuestra colaboración con la red pone a prueba unos nuevos patrones de política cultural, no colonialistas, a la vez que propone una noción de patrimonio cultural no basada en la propiedad material de los objetos –en este caso, fundamentalmente documentos–, sino en el libre acceso a un archivo de lo común no sujeto a las convenciones de lo privado y de lo público.

Carta propone un mapa geopolítico alternativo a las dinámicas centro-periferia que han dominado el sistema de la cultura. Así nuestra geografía particular reconoce un foco intenso de enunciación en Valparaíso, a orillas del Pacífico, desde donde se nos da cuenta de un desvío y una deriva del proyecto moderno en América Latina, el que ilustra la exposición comisariada por Lisette Lagnado con la colaboración de María Berrios. Además de la propuesta pedagógica de la escuela de arquitectura de Valparaíso, *Carta* nos habla también de la relectura lúdica y transgresora de los brasileños Flavio de Carvalho y Lina Bo Bardi de la doctrina europea de Le Corbusier. La impugnación de los patrones dominantes de interpretación de la modernidad se exagera en otro proyecto, *Principio Potosí*, que encuentra su proyección discursiva en los textos de Alberto Moreiras y de la antropóloga y activista indígena Silvia Rivera Cusicanqui. Aquí, no solo se recoge una lectura alternativa de la modernidad, sino una denuncia radical del principio de explotación y dislocación social y cultural que supone la implantación del capitalismo moderno

a partir de la conquista española, así como de los particulares modos de antagonismo y resistencia resultantes. Los textos e imágenes que contiene la revista no se limitan a explicar el proyecto expositivo de Alice Creischer, Andreas Siekmann y Max Hinderer, sino que argumentan discursivamente la pregnancia y persistencia de una modernidad barroca, teatral, en donde las imágenes de la explotación se mezclan y entrecruzan con las de la resistencia en un irresoluble juego de espejos.

La locura, nos contó Foucault, es el otro necesario de la ratio moderna. El entrecomillado de esta devuelve dimensiones inquietantes y cercanas a la mirada del excluido, en este caso el artista Martín Ramírez, que desarrolló su trabajo creativo dentro de los marcos de reclusión de una institución mental. El filósofo José Luis Pardo aplica su agudo análisis a desgranar las claves de la locura en la modernidad y aporta nuevas herramientas para entender esta última. Otro "otro" de la ortodoxia moderna es el carnaval, la desestabilización y el desorden provisional de lo dado, que revela oblicuamente y recurriendo a lo grotesco, las imágenes vedadas de lo social. Los Encuentros de Pamplona, hito singular de la vanguardia internacional en la España del tardo franquismo, fue objeto de una rigurosa relectura en la exposición que comisarió José Díaz Cuyás. La multiplicidad de voces contrapuestas, los travestimientos múltiples, la aparición de actores insospechados, así como el propio desarrollo festivo de los Encuentros impiden la cristalización de aquel evento como origen de una pretendida modernidad española, pero a la vez nos devuelven la posibilidad de interpretar dicha modernidad de otro modo, un modo en que la máscara, lo grotesco y la anamorfosis forman parte consustancial del todo. Esta inclusión no es un gesto vacío de intención, sino que pretende introducir un ingrediente de apertura en una narración historiográfica aparentemente cerrada, como es la del arte contemporáneo español. *Carta* busca activar dicha posibilidad para hacer visibles las posiciones discordantes y las disensiones que provoca actualmente la interpretación de los Encuentros.

Carta es una pieza más en ese dispositivo crítico y autocrítico que pretende ser el museo. No lo es por la acogida de contenidos críticos, sino por introducir el cuestionamiento y la apertura en el interior de sus operaciones. Su lectura, como la visita a nuestra colección, a nuestras exposiciones o a las actividades que programamos, suscita una inquietud ante la naturaleza de la cultura contemporánea, que los museos normalmente pretenden eludir, reconduciendo toda experiencia hacia el ocio. Dicha inquietud debería ser un fermento de posiciones críticas que se proyecten más allá de los muros del museo: unos muros que deseamos se trasmuten en puntos de referencia provisionales en la triangulación de nuevos espacios sociales más abiertos y libres. ♣

CARTA

Director

Manuel Borja-Villel

Directora Editorial

María Luisa Blanco

Consejo Editorial

María Luisa Blanco, Manuel Borja-Villel, Jesús Carrillo, Lynne Cooke, Chema González, Georges Didi-Huberman, Ana Longoni, Rosario Peiró, Teresa Velázquez

Coordinador de contenidos

Jesús Carrillo

Diseño y edición

MKL Diseño Gráfico
Ramón Reboiras

Maquetación

Julio López, Luis Palop

Redactores y colaboradores

Teresa Ochoa de Zabalegui,
Mercedes Pineda, Mafalda Rodríguez, Ángel Serrano

Impresión

TF Impresores

Encuadernación

Ramos

ISSN:

NIPO: 553-10-013-X

DEP. LEGAL:



Hacia una nueva institucionalidad

Manuel Borja-Villel

Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

CARTA

Director

Manuel Borja-Villel

Directora Editorial

María Luisa Blanco

Responsable de contenidos

Jesús Carrillo

Consejo Editorial

María Luisa Blanco, Manuel Borja-Villel, Jesús Carrillo, Lynne Cooke, Chema González, Georges Didi-Huberman, Ana Longoni, Rosario Peiró, Teresa Velázquez

Diseño y edición

MKL Diseño Gráfico
Ramón Reboiras

Maquetación

Luis Palop

Producción

Julio López

Redactores y colaboradores

Teresa Ochoa de Zabalegui, Mercedes Pineda, Mafalda Rodríguez, Ángel Serrano, Amaia Múgica

Impresión

TF Impresores

Encuadernación

Ramos

ISSN: 2171-9241

NIFO: 553-11-001-1

DEP. LEGAL:

Este número 2 de Carta ha sido patrocinado por la Fundación Mapfre.



Aunque el museo como institución pública aún mantiene su importancia en la trama de industrias creativas, en la actualidad ha perdido una parte de su poder de mediación, o al menos su posición privilegiada, en la definición de lo que hoy entendemos por cultura. Quienes conforman el panorama cultural son, por un lado, los grandes actores de la industria de la cultura y de la comunicación y, por otro, el magma difuso de los productores que actúan desde la subordinación de su singularidad creativa, ya sea vendiendo su capacidad de creación, o siendo expropiados de ella. Además nos hallamos inmersos en una profunda crisis del sistema de la que el museo no es ajeno. Si el paradigma económico basado en la especulación y el dinero fácil no se sustenta, es también evidente que la primacía del edificio y del espectáculo sobre el programa artístico del museo ha dejado de tener validez. La exigencia de inventar otros modelos es imperiosa.

La generación de un nuevo modelo cultural debe ir acompañada de cambios institucionales, porque las instituciones son las principales estructuras de invención de lo social, de un hacer afirmativo y no limitativo. Esto es más importante en nuestra época porque en la sociedad moderna occidental las artes de gobierno no consisten en aplicar medidas represivas, sino en hacer que estas se interioricen. Con la llegada en las últimas décadas de lo que Luc Boltanski y Ève Chiapello denominaron crítica artística como forma característica de las relaciones laborales, el individuo pasa, de forma natural y no forzada, a jugar un papel activo en su propia sujeción al dominio gubernamental. La crítica artística reclamaba una vida auténtica, no alienante, asentada en la creatividad y en la no dependencia de un patrón y unos horarios fijos prototípicos del fordismo. Pero a la vez, promovía la subordinación del sujeto a una estructura laboral en la que es el productor cultural mismo quien favorece su propia precarización. Este último intenta alcanzar una mayor libertad y flexibilidad a costa de la expropiación de su trabajo a manos de quienes poseen el capital o las vías legales de desposesión. O lo que es lo mismo, a costa de la introducción de su propia actividad creativa en la lógica del mercado o en formas de domino cultural al servicio de proyectos de apropiación del espacio público.

La defensa de la institución pública se hace hoy muy difícil de sostener. La dicotomía entre *público* y *privado* en que se ha sustentado la organización social en el último siglo y medio ya no funciona. La dimensión creativa que define nuestra sociedad se encuentra tanto en lo privado como en lo público, y la diferencia entre ambos se determina de un modo arbitrario. Lo público, como gestor de la creatividad, no garantiza que esta no sea expropiada con finalidad de lucro. Lo público señala ahora a un régimen de gestión fundado en la propiedad, cuyos bienes son por tanto enajenables, por más que estos sean más o menos accesibles a un grupo amplio de población o que sean administrados por el Estado.

En este contexto es donde se hace necesario el replanteamiento de la institución desde el ámbito de lo común. Este emerge de la multiplicidad de singularidades que no construyen una esfera pública estatal, aunque tampoco privada, sino al margen de ambas. Para ello es esencial romper la dinámica de franquicias, que tanto parece atraer a los responsables de los museos, y pensar más bien en una especie de *archivo de lo común*, de una confederación de instituciones que compartan las obras que albergan sus centros, y, sobre todo, participar las experiencias y relatos que se generan a su alrededor. Sólo así podremos decir que poner el yo en plural depende de mi implicación en el mundo con los demás, y no en mi acceso al otro. Es en ese lugar, emplazado entre el yo y el otro, donde se realiza la esfera de lo común. Una esfera que es distinta de la pública. Lo público, en el fondo, no nos pertenece. Lo público que nos proporciona el Estado reside meramente en la gestión económica delegada por un todo colectivo en la clase política. Lo común no es una expansión amplificada de lo individual. Lo común es algo que nunca se lleva a término. Lo común sólo se desarrolla a través del otro y por el otro, en la *sede común*, en el *ser compartido*, por utilizar los términos de Blanchot.

A menudo nos imaginamos una construcción artística en la que el otro habla con nosotros, pero en realidad no es así. No es suficiente con representar al otro, hay que buscar formas de mediación que

sean simultáneamente ejemplos y prácticas concretas de nuevas formas de solidaridad y relación. Ello implica cambiar la narración lineal, unívoca y excluyente a la que se nos ha acostumbrado, por otra plural y *rizomática*, en la que no sólo no se anulen las diferencias sino que se entrelacen. Ello acarrea también la trasgresión de los géneros y cánones establecidos, así como la ampliación de la experiencia artística más allá de la contemplación y la incorporación de proyectos que no se agotan dentro del circuito artístico ni se reducen al mundo institucional establecido.

Si el gran objetivo de las industrias culturales y aun de las instituciones artísticas, es la búsqueda del *afuera*, de la innovación, y de aquello que emerge por doquier con el fin de domesticarlo o convertirlo en mercancía, la nueva esfera institucional debería tener una dimensión abierta, explícitamente política. Recoger esa multiplicidad y a la vez proteger sus intereses y favorecer las excedencias éticas, políticas y creativas que antagonizan en un espacio compartido. Es muy importante la búsqueda de formas legales adecuadas a la estructura de la red como forma de producción y la promoción de lo común frente a la industria. Hemos de lograr que las instituciones devuelvan a la sociedad lo que capturan de esta y que no se produzca el secuestro de lo común a través de las individualidades que constituyen ese magma.

Desde el Museo Reina Sofía estamos desarrollando varias líneas que buscan precisamente la transformación del Museo en un museo de lo común:

1) *La Colección*. No construye una historia compacta y excluyente, aunque tampoco es el cajón de sastre del multiculturalismo. Pensamos en una colección en la que se establecen múltiples formas de relación que cuestionen nuestras estructuras mentales y jerarquías establecidas. Propugnamos una identidad relacional que no es única ni atávica, sino de raíz múltiple. Esta situación determina la apertura al otro y plantea la presencia de otras culturas y modos de hacer en nuestras propias prácticas, sin miedo a un hipotético peligro de disolución. Por supuesto, no se puede entender la poética de la relación, sin tener en cuenta la noción de lugar. La dependencia centro-periferia deja de tener sentido, y no se produce, como ha ocurrido tantas veces en nuestro país, una reivindicación del centro a partir de la periferia. La relación no va de lo particular a lo general, o viceversa, sino de lo local a la totalidad-mundo, que no es una realidad universal y homogénea, sino plural. En ella el arte busca simultáneamente el absoluto y su opuesto, es decir, la escritura y la oralidad.

2) Trabajamos en la creación de un *archivo de lo común*. Una especie de archivo de archivos. Somos conscientes de que *el archivo* se ha convertido en un lugar recurrente en la práctica artística contemporánea, una figura retórica que sirve para agrupar las tentativas más dispares, caracterizadas a menudo por el simple acopio de una documentación irregular. Siguiendo a Derrida nos podríamos preguntar si acaso el archivo no acarrea un cierto peligro de saturación de la memoria e incluso la negación del relato. Sin embargo, para el archivo de lo común, el relato o relatos que sus miembros originan son tan importantes como el propio documento. No se manifiesta una voluntad fetichista de preservarlo y conservarlo todo, sino sólo aquello que los miembros de la comunidad consideran pertinente o forma parte de sus acciones. Derrida nos explica que el archivo es a la vez un *topos*, un lugar y un *nomos*, la ley que lo organiza. En el archivo de lo común esta ley es compartida, no instituida, sino instituyente. No responde a una genealogía del poder, ni ordena jerárquicamente los saberes de la sociedad. Su función va más allá de la catalogación de datos y obras y su puesta a disposición de la comunidad. Se comparten las opiniones, comentarios y juicios de sus usuarios, pero también las normas que ordenan dichas opiniones.

El archivo de lo común entraña la ruptura con la noción del museo como propietario único de una colección patrimonial, sustituyéndola por la de custodio de bienes que nos pertenecen a todos, y favorece la creación de un saber compartido. La fabricación de la memoria es social, se configura a partir de la experiencia de recordar juntos. Un período de amnesia general como el nuestro, que parece haber sustituido a una época en la que la historia era omnipresente (la de los delirios nacionales e imperiales), necesita más que nunca del recuerdo productivo. Es importante que estas historias se multipliquen y circulen lo máximo posible. Si el sistema económico de nuestra sociedad se basa en la escasez, lo que permite que los objetos de arte alcancen unos valores desorbitados, el archivo de lo común se asienta en el exceso, en una ordenación que escapa al criterio contable. En este caso, el que recibe las historias es sin duda más rico, pero el que las cede (narra) no es más pobre.

3) Finalmente, desde el Museo Reina Sofía se está organizando una red heterogénea de trabajo con colectivos, movimientos sociales, universidades, etc. que cuestionan el museo y que generan ámbitos de negociación no meramente representativos. Este espacio se produce desde el reconocimiento de estos otros agentes –al margen de su grado de complejidad institucional– como interlocutores válidos, como pares, a la hora de definir los objetivos y administrar los recursos. Por otra parte, es primordial dejar de lado las nociones convencionales y apriorísticas de legitimidad, nadie puede arrogarse mayor legitimidad que el otro, así como el uso de la cultura para justificar fines ajenos a ese proceso abierto de construcción de lo común.

Todo ello comporta, sin duda, el replanteamiento de la autoridad y del papel ejemplar del museo, para dotar a esta búsqueda colectiva de modos no autoritarios y no verticales de acción cultural. Facilitar plataformas de visibilidad y de debate público.