

La política de la igualdad de Derechos estéticos

Boris Groys

Para poder resistir cualquier tipo de opresión externa es necesario tener a nuestra disposición un poder interno y autónomo que podamos utilizar en su contra. Para lograr contar con la voluntad de resistir, debemos tener nuestras propias metas, o ideales, o principales, o, por lo menos, un territorio propio que estemos listos y dispuestos a defender. Ante esto surgen las siguientes preguntas: ¿Posee el arte estas metas o ideales o territorios autónomos que vale la pena defender? ¿Tiene el arte una capacidad de resistencia autónoma, interna, que pueda ser utilizada en contra de la opresión externa?

Todos sabemos que la autonomía del arte ha sido impugnada e incluso negada por muchos discursos teóricos recientes. Si estos discursos estuvieran en lo correcto, ello significaría que el arte no puede ser el origen o la fuente de una resistencia ante nada. En este sentido, el arte solo podría utilizarse como un medio, como una herramienta para la lucha política en nombre de distintas fuerzas, ideales o principales políticos. O podríamos decir que el arte simplemente podría ser utilizado para diseñar, para estetizar ciertos movimientos políticos emancipatorios -como ya estaba siendo utilizado para diseñar y estetizar los poderes en ciernes. En este caso, el arte sería simplemente un suplemento (utilizando el término introducido por Derrida) de un poder político, por lo que el arte eventualmente podría ser utilizado para deconstruir ciertos reclamos y actitudes políticas, pero nunca como una resistencia activa en su contra. La pregunta crucial parecería

ser: ¿tiene el arte un poder propio o se trata simplemente de un poder suplementario? Por eso la pregunta sobre la autonomía del arte, por lo menos desde mi punto de vista, es la pregunta central que debería abordarse en el contexto de una discusión sobre la relación entre el arte y la resistencia. Y mi respuesta a esta pregunta es si, es posible hablar de una autonomía del arte. Y, si, el arte tiene poderes de resistencia autónomos.

Naturalmente, no creo que las instituciones artísticas que existen, el sistema del arte, el mundo del arte o el mercado del arte sean o puedan ser autónomos. El funcionamiento del sistema artístico existente está basado primordialmente en ciertos juicios de valor estéticos, en ciertos criterios de selección, reglas de inclusión y exclusión, etc.

Todos estos juicios de valor, criterios y reglas no son, naturalmente, autónomos, más bien reflejan las convenciones sociales dominantes y las estructuras de poder. Podemos decir: no existe un juicio de valor autónomo, inmanente al arte y puramente estético que pudiera definir y regular el sistema artístico en su totalidad y garantizar su autonomía. Esta idea llevo a muchos artistas y teóricos a la conclusión de que el arte no es autónomo porque se consideraba, y aun se considera, que la autonomía del arte depende de la autonomía del juicio de valor estético. Pero yo sugeriría que es precisamente esta ausencia de cualquier juicio de valor inmanente, puramente estético lo que garantiza la autonomía del arte. La autonomía del arte no está basada en la jerarquía autónoma del gusto y del juicio estético, sino que es un efecto de la abolición de cualquier jerarquía del estilo y del establecimiento de un régimen de igualdad de derechos estéticos para todas las obras de arte. Ello significa que el arte, como tal, es una manifestación codificada socialmente de igualdad fundamental entre todas las formas visuales existentes y virtuales y los medios. Solo en el marco de esta igualdad estética fundamental todas las obras de arte todos los juicios de valor, cada exclusión o inclusión, pueden ser reconocidos en potencia como el resultado de una intrusión heterónoma de las fuerzas políticas o económicas a la esfera autónoma del arte.

Por ello, el reconocimiento de la igualdad de derechos estéticos abre la posibilidad de una resistencia ante cualquier agresión política o económica una resistencia en nombre de la autonomía del arte. De tal

suerte, esta autonomía está constituida precisamente por la igualdad de todas las formas y medios artísticos, igualdad que abre la posibilidad de interpretar y de criticar todas las jerarquías impuestas desde afuera. Pero, naturalmente, cuando digo "arte" me refiero al arte de hoy, que es resultado de una larga batalla por el reconocimiento que se libró durante la modernidad.

El arte y la política están conectadas en un aspecto fundamental: ambas son áreas en las que se libra una batalla por el reconocimiento.

Como lo definió Alexandre Kojève en su comentario sobre Hegel, esta lucha por el reconocimiento va más allá de la batalla habitual por la distribución de los bienes materiales que en la modernidad, cae generalmente bajo las normas de las fuerzas del mercado. Lo que está en juego aquí no es solo la satisfacción de cierto deseo, sino también su reconocimiento como algo socialmente legítimo. Mientras que la política es un campo en el que diversos intereses de grupo, tanto en el pasado como en el presente, han luchado por el reconocimiento, los artistas de la vanguardia clásica ya libraron la batalla por el reconocimiento de todas las formas individuales y procedimientos artísticos que previamente no habían sido considerados legítimos. En otras palabras, la vanguardia clásica ha luchado por lograr el reconocimiento de todos los signos visuales, formas y medios como legítimos objetos del deseo artístico y, por lo tanto, también por la representación en el arte. Las dos formas de lucha están intrínsecamente unidas y el objetivo de ambas es lograr una situación en la que a toda la gente con sus diversos intereses, así como a todas las formas y procedimientos artísticos, finalmente se les otorgue la igualdad de derechos.

En efecto, la vanguardia clásica ya abrió el infinito campo horizontal de todas las formas pictóricas, todas las cuales están alineadas, una junto a la otra, gozando de los mismos derechos. Uno tras otro, el llamado arte primitivo, las formas abstractas y los simples objetos de la vida cotidiana han adquirido la clase de reconocimiento que en algún momento solo se le otorga a las obras maestras de arte privilegiadas históricamente. Esta práctica igualitaria del arte se ha agudizado cada vez más a lo largo del siglo xx, durante el cual las imágenes de la cultura de masas, el entretenimiento y el kitsch también han conseguido el mismo estatus dentro del contexto del arte culto

tradicional. Ahora bien, esta política de igualdad, esta lucha por la paridad estética entre todas las formas y medios por la que ha pugnado el arte moderno era, y aún hoy en día es, frecuentemente criticada como una expresión del cinismo y paradójicamente, del elitismo. Tanto la derecha como la izquierda criticaron el arte moderno por su falta de amor genuino por la belleza eterna y al mismo tiempo por su falta de compromiso político genuino, pero de hecho, la política de la igualdad de derechos en el plano de lo estético es una precondition necesaria para cualquier compromiso político. En efecto, la política emancipatoria contemporánea es una política de la inclusión, dirigida contra las exclusiones existentes de las minorías políticas, étnicas o económicas. Pero esta lucha por la inclusión solo es posible si los signos visuales y las formas en las que los deseos de las minorías excluidas se manifiestan, no son rechazados y suprimidos desde el principio por algún tipo de censura estética que esté operando en nombre de los valores estéticos más altos.

Solo es posible resistir la desigualdad real entre las imágenes impuestas desde afuera -reflejo de las desigualdades culturales, sociales, políticas y económicas- bajo la presuposición de la igualdad de todas las formas, medios y soportes visuales en el plano estético.

Como ya lo dijo Kojeve, el momento en el que la lógica general de la igualdad que subyace a las luchas individuales por el reconocimiento se evidencia, se crea la impresión de que estas batallas hasta cierto grado han abandonado su seriedad y capacidad explosiva. Por esto, posibilidad aún antes de la Segunda Guerra Mundial, Kojeve pudo hablar del fin de la historia, en el sentido de la historia política de las luchas por el reconocimiento. Desde entonces, el discurso sobre el fin de la historia ha marcado particularmente al mundo del arte. La gente constantemente se refiere al fin de la historia del arte refiriéndose a que en la actualidad, todas las formas y objetos "en principio" son ya considerados obras de arte. Bajo esta premisa, la batalla por el reconocimiento y la igualdad en el arte ha llegado a su conclusión lógica y por lo tanto ha pasado de moda y se ha vuelto superflua. Puesto que, como se argumenta, se considera que ya todas las imágenes tienen el mismo valor, el artista se ve privado de las herramientas estéticas con las que es posible romper tabúes, provocar, escandalizar o ampliar los límites existentes del arte, tal y como sucedió durante toda

la historia del arte moderno. En lugar de esto, para cuando la historia haya llegado a su fin, cada artista será sospechoso de estar produciendo apenas una imagen arbitraria más entre muchas otras. Si esto fuera cierto, el régimen de la igualdad de derechos para todas las imágenes tendría que ser considerado no solo como el *telos* de la lógica seguida por la historia del arte en la modernidad, sino también como su negación final.

Como resultado, ahora asistimos a frecuentes olas de nostalgia por los tiempos en los que las obras de arte individuales todavía eran reverenciadas como obras maestras preciosas y singulares. Por otro lado, muchos protagonistas del mundo de arte creen que después del fin de la historia del arte ya no hay diferencia entre el buen arte y el mal arte. El único criterio que nos queda para medir la calidad de una obra individual de arte parece ser el mercado. El artista puede plantear su arte como un instrumento político al servicio de las continuas luchas políticas, como un acto de compromiso social, pero dicho compromiso político siempre puede ser considerado como algo marginal al arte y cuyo propósito es utilizarlo a favor de sus propios intereses y objetivos políticos. Peor aún, esta movida puede ser desestimada por considerar que se está promoviendo el trabajo de un artista utilizando la notoriedad que le brinda la política. Hasta los esfuerzos más ambiciosos por politizar el arte se ven obstaculizados por la suspicacia de que se está explotando la atención de los medios con fines comerciales bajo la excusa del compromiso político.

Pero la igualdad de todas las formas y medios visuales en términos de valores estéticos, no significa borrar la diferencia entre buen arte y mal arte. En dado caso, significa lo contrario. El buen arte es precisamente una práctica que busca lograr y confirmar esta igualdad, y dicha confirmación es necesaria porque la igualdad estética formal no significa la igualdad de formas y medios real en términos de su producción y distribución real. Uno podría decir que el arte actual opera en una brecha entre la igualdad formal de todas las formas de arte y su desigualdad real. Por eso puede haber, y hay, "buen arte" aún si todas las obras de arte comparten una igualdad de derechos estéticos. El buen arte es precisamente el arte que se refiere a la igualdad formal de todas las imágenes bajo las condiciones de su desigualdad real. Este gesto de referencia siempre es un gesto contextual e histórico

específico, pero también tiene una importancia paradigmática pues es un modelo para cualquier futura repetición de este gesto, para cualquier otra reproducción de igualdad estética bajo diversas condiciones históricas. Por eso, cada crítica social o política en el nombre del arte tiene una dimensión afirmativa que trasciende el contexto histórico inmediato de esta crítica. Al criticar las jerarquías de los valores impuestas social, cultural, política y económicamente, el arte afirma la igualdad estética como garantía de su auténtica autonomía.

En la modernidad, el artista no alude al infinito "vertical" de la verdad o la belleza divina, sino al infinito "horizontal" de imágenes equiparables - como lo hizo Kandinsky con sus composiciones abstractas; como lo hizo Duchamp con sus objetos prefabricados; como lo hizo Warhol con sus iconos de cultura de masas. La fuente del impacto explosivo que estos ejemplos ejercen sobre el espectador no se basa en su exclusividad, sino en su gran capacidad para funcionar como meros ejemplos del infinito potencial en la variedad de las imágenes. En este sentido no solo se presentan a sí mismos, sino que también sirven como señales que apuntan hacia una interminable masa de imágenes, entre las que gozan de igual valía. Es precisamente esta referencia a la infinita multitud de imágenes la que le otorga a estos ejemplos individuales su fascinante y variado significado dentro de los contextos finitos de la representación política y artística. Sin duda alguna, cada una de estas referencias a la infinidad de imágenes visuales tiene que ser analizada y manejada estratégicamente si se pretende que su uso sea efectivo en cualquier contexto representacional específico. Así, las imágenes que algunos artistas insertan en el contexto de la escena del arte internacional son de un tipo que apunta a su origen étnico y cultural particular. Por lo tanto, estas imágenes cuestionan el control normativo ejercido por la estética internacional predominante de la cultura de masas que rechaza todo regionalismo.

A la vez hay otros artistas que trasplantan las imágenes de los medios al contexto de su propia cultura regional con el fin de impugnar las dimensiones provinciales y folklóricas de su entorno inmediato: en nombre de la identidad cultural local particular, con frecuencia se excluye todo lo que esté relacionado con los medios de masas por considerable demasiado internacional y capaz de subvertir la pureza de

la identidad local. A primera vista parece que ambas estrategias se oponen: un enfoque enfatiza las imágenes que denotan una identidad cultural nacional, en tanto que la otra, por el contrario, pretende subvertir la identidad cultural regional. Pero estas dos estrategias solo son antagónicas en la superficie; ambas se refieren a algo que se excluye de un contexto cultural particular. En el primer caso, la exclusión discrimina en contra de las imágenes regionales; en el segundo se excluyen las imágenes de los medios masivos. Pero, en ambos casos, las imágenes en cuestión simplemente son ejemplos que apuntan a la infinita variedad de lo que puede ser legítimamente artístico. Hay muchos otros ejemplos similares. Por ejemplo, hoy en día se está intentando incluir en los museos y galenas de arte a las formas "menores" de arte y, por el contrario, de insertar al arte "culto" en los terrenos de los medios masivos. De la misma manera, se están subrayando los meritos de los artesanos en las áreas en las que el objeto prefabricado se ha vuelto lo común, mientras que en otros lugares, la noción de lo artesanal está siendo cuestionada precisamente en los campos en los que el trabajo manual todavía se asocia demasiado con el arte, etc. Todos estos ejemplos podrían llevarnos equivocadamente a concluir que el arte contemporáneo siempre actúa ex negativo ya que su reflejo en cualquier situación parece ser el de adoptar una postura crítica simplemente por el hecho de criticar. Pero esto no es bajo ningún concepto el caso, a fin de cuentas todos estos ejemplos que denotan una postura crítica aluden a la visión absolutamente positiva, afirmativa y emancipatoria de una gran variedad de imágenes que disfrutan de igualdad de derechos. En este sentido, estrategias de arte ostensiblemente antagonistas buscan, de hecho, la misma meta. Hoy, los museos de arte, y en particular los museos de arte moderno y contemporáneo, están jugando un papel crucial como archivos que resguardan la documentación de la batalla del arte moderno por la igualdad estética y la ponen a nuestra disposición para que pueda ser utilizada como punto de partida para enfrentar la situación cultural contemporánea a partir de un enfoque crítico. A últimas fechas, los concedores de arte y el público en general están mirando hacia los museos con escepticismo y desconfianza. Uno escucha constantemente, en todos los ámbitos, que los límites institucionales del museo deberían ser transgredidos, deconstruidos o simplemente eliminados para darle

al arte contemporáneo total libertad para afianzarse en la vida real. Estas llamadas y reclamos se han generalizado bastante, incluso al grado de que ahora se consideran un punto cardinal del arte contemporáneo. Los actuales llamados a abolir los museos parecen retomar las estrategias de la vanguardia temprana y por ende son acogidos por la comunidad artística plenamente y sin cuestionamiento. Pero las apariencias engañan. El contexto, el significado y la función de los llamados a abolir el sistema de museos han sufrido cambios fundamentales desde los días de la vanguardia, aún si a primera instancia el estilo y el lenguaje de sus planteamientos nos parecen tan familiares. Los gustos imperantes de los siglos diecinueve y veinte estaban definidos y encantados por el museo. Bajo estas circunstancias, cualquier protesta dirigida en contra del museo también era una protesta en contra de las normas de producción artística imperantes y al mismo tiempo la base para que un arte innovador pudiera desarrollarse. Pero en nuestro tiempo, el museo ha perdido indudablemente su papel normativo. En nuestra propia era, los medios de comunicación son los que dictan las normas estéticas. Ahora el público en general toma su noción de arte de la publicidad, de MTV, de los videos, los video-juegos y las películas taquilleras de Hollywood. Y esto significa que en el contexto del gusto contemporáneo generado por los medios, el llamado a abandonar y dismantelar el museo como institución ha tomado un significado completamente diferente del que se planteaba durante la época de la vanguardia. Hoy, cuando la gente habla de la "vida real", generalmente a lo que se refieren es al mercado global de medios, e esto significa que en la actualidad, la protesta en contra del museo ya no es parte de la batalla que se libro en contra de los gustos normativos prevaecientes en pro de la igualdad estética, sino, al contrario, un intento por estabilizar y fortalecer los gustos imperantes.

No es casual que en los medios nos presenten típicamente a las instituciones artísticas como sitios selectos, en donde los especialistas, los conocedores y los pocos iniciados emiten juicios preliminares sobre lo que en general se puede considerar arte y en particular lo que se considera "buen" arte. Se acusa a este proceso de selección de estar basado en criterios que a los públicos más amplios les parecen indescifrables, incomprensibles y, a fin de cuentas, también

irrelevantes. Por ende, uno finalmente se pregunta para que se necesita que haya alguien que decida que es arte y que no, o ¿por qué no podemos escoger por nosotros mismos que queremos reconocer o apreciar como signarte sin la necesidad de un intermediario, sin el consejo paternalista de los curadores y los críticos de arte? ¿Por qué el arte se niega a buscar su legitimación en el mercado abierto de los medios masivos, igual que cualquier otro producto? Desde el punto de vista de los medios masivos las aspiraciones tradicionales del museo parecen históricamente obsoletas, desconectadas, poco sinceras y a veces algo extrañas.

Y el arte contemporáneo mismo, una y otra vez, parece que se muestra deseoso de dejarse seducir por la era de los medios, abandonando voluntariamente el museo para utilizar los canales de comunicación masiva para distribuirse. Naturalmente, es comprensible el deseo del arte de involucrarse con los medios, de lograr comunicaciones y políticas públicas más amplias, en otras palabras, de participar en la vida más allá de los límites del museo. Ello le permite dirigirse y seducir a un público mucho más amplio y es una forma efectiva de ganar dinero en lugar de tener que estar mendigándose al Estado o a la iniciativa privada. La circulación en los medios masivos le da al artista una nueva sensación de poder, de relevancia social y de presencia pública dentro de su propio tiempo. Así es que el llamado a abandonar el museo también es, de facto, un llamado a mediatizar y a comercializar el arte ciñéndolo a las normas estéticas generadas por los medios actuales.

Efectivamente, los medios de comunicación masiva se han convertido en la maquina más grande y poderosa para producir imágenes. De hecho, es mucho más amplia y efectiva que nuestro sistema artístico actual. Constantemente nos alimentan imágenes de guerra, terror y catástrofes de todos tipos, con un nivel de producción frente al que el artista y sus habilidades artesanales no pueden competir. Mientras tanto, la política también se ha insertado en el dominio del imaginario producido por los medios. Hoy en día, todo político, roquero, artista de televisión importante o héroe deportivo genera miles de imágenes a partir de sus apariciones públicas, mucho más que cualquier artista vivo. En una primera instancia, esta diversidad y este alcance de las imágenes distribuidas por los medios pueden parecer inmensos, casi

inconmensurables. Si uno agrega a las imágenes de la política y la guerra las de la publicidad, el cine comercial y el entretenimiento, parecería que los artistas -los últimos artesanos de la modernidad actual- no tienen ninguna posibilidad de competir con la supremacía de estas máquinas generadoras de imágenes. Pero, en realidad, la diversidad de las imágenes que circulan en los medios es sumamente limitada. De hecho, para que las imágenes sean propagadas y explotadas efectivamente en los medios comerciales, tienen que ser fácilmente reconocibles por los públicos mayoritarios a los que se dirigen. Esto significa que estos son sumamente tautológicos, por lo tanto, la variedad de imágenes que circulan es mucho más limitada que el rango de imágenes preservadas en los museos de arte moderno o producidas por el arte contemporáneo. Por ello es necesario mantener los museos y, en general, a las instituciones de arte como lugares en los que (1) el vocabulario visual de los medios masivos contemporáneos pueda ser comparado críticamente con la herencia de épocas anteriores y, (2) en donde podamos redescubrir las visiones y proyectos artísticos que apuntan a la introducción de una igualdad estética de la que claramente carecen los medios de comunicación contemporáneos. Pero, lo más importante es que el mercado global de los medios carece de una memoria histórica que le permitiría comparar el pasado con el presente. El rango de viejos productos del mercado de medios está siendo constantemente reemplazado por nuevas mercancías, impidiendo cualquier posibilidad de comparar lo que se ofrece hoy en día con lo que antes estaba disponible. Como resultado, los comentarios en los medios solo pueden limitarse a lo que está de moda. Sin embargo, la moda no es algo evidente en sí mismo ni es incuestionable. Aunque posiblemente sea fácil admitir que en la era de los medios de comunicación masiva nuestras vidas se guían principalmente por lo que dicta la moda, cuando nos piden decir exactamente que está de moda en este momento, no sabemos qué responder. Así es que ¿de hecho, quién puede decir lo que está de moda en cualquier momento? Emitir cualquier juicio en este sentido es sumamente problemático, particularmente en función de la globalización. Por ejemplo, si algoparece estar de moda en Berlín, uno rápidamente podría decir que, comparado con lo que actualmente está de moda, por ejemplo en Tokio o en Los Ángeles, esa tendencia hace mucho dejo de estarlo. Sin

embargo, ¿Quién nos garantiza que la misma moda en Berlín no volverá a inundar las calles de Tokio y Los Ángeles? Por ello, cuando se trata de evaluar el mercado estamos de facto en manos de los consejos de gurús de la mercadotecnia y de la moda que son supuestamente los especialistas de la moda internacional. Sin embargo, estos consejos no pueden ser verificados por el individuo ya que, como todos saben, el mercado global es demasiado amplio para que alguien pueda abarcarlo. Por ende, en lo que toca al mercado de los medios uno tiene la impresión de estar simultáneamente siendo bombardeado dos sin tregua por algo nuevo, pero a la vez siempre presenciando el retorno, una y otra vez, a lo mismo. La conocida queja de que no hay nada nuevo en el arte tiene el mismo origen que el reproche opuesto de que el arte siempre está buscando solo parecer nuevo. Mientras el espectador solo cuente con los medios como punto de referencia siempre le faltará un contexto comparativo que le permita distinguir claramente entre lo viejo y lo nuevo, entre lo que es igual y lo que es distinto. Casualmente, lo mismo sucede con las afirmaciones sobre la diferencia o la identidad cultural que nos bombardean constantemente en los medios. Para cuestionar todas estas afirmaciones, también se requeriría algún tipo de marco comparativo. Cuando no se puede dar esta comparación, las afirmaciones de diferencia e identidad siguen siendo infundadas y vacías.

Esto también explica la razón por la que las formas de evaluar y los criterios de selección en el contexto de los museos con frecuencia son tan distintos a los que prevalecen en los medios masivos. El tema aquí no es que los curadores y los curadores u los iniciados en el arte tengan gustos exclusivos y elitistas muy diferentes a los del público en general, sino que el museo ofrece una forma de cuestionar el gusto y la moda dominantes al compararlos con proyectos radicalmente igualitarios de modernidad artística. Esto significa que, de hecho, los museos de hoy están diseñados no solamente para coleccionar arte de épocas antiguas, sino para reproducir, reafirmar y replantear el principio de igualdad estética entre todas las formas y medios. La reafirmación de la igualdad estética es un punto de vista necesario tanto para la auto-crítica, como para la crítica que cuestiona la desigualdad estética practicada por los medios masivos contemporáneos. El hecho de que el principio de la

igualdad estética estuviera y este representado por una minoría relativamente pequeña de artistas y teóricos del arte no significa que este principio no sea democrático, sea elitista o cinco, y tampoco niega la validez universal del principio de igualdad estética. Con frecuencia las generalizaciones de esta naturaleza son emitidas y apoyadas por pequeñas minorías en contra de una mayoría que prefiere creer en la validez de las diversas jerarquías estéticas. Sería un error desastroso que el museo emulara la estrategia de auto-negación y buscara mostrarle a la gente solo "lo que realmente quiere ver". En el contexto de los medios de comunicación, el arte esta generalmente condenado a reiterar ciertas características externas para tratar de ser identificable para el público y con ello reafirmar permanentemente los gustos dominantes y los juicios de valor. Así, son precisamente los medios los que promueven un cierto tipo de arte al que frecuentemente se le conoce como "arte de museo", en otras palabras, del tipo que busca ser demostrablemente artístico, espectacular y de alta calidad, razón por la cual el arte nunca logra separarse de las preferencias de los sistemas tradicionales. Aun cuando los medios pretenden presentar lo poco espectacular, la vida diaria a través de los reality shows, todo lo que están haciendo es citar la estructura del readymade que los museos acogieron hace mucho, revelando una vez más su deuda con la tradición del museo.

A diferencia de los medios masivos, los museos de arte son lugares en los que puede haber una comparación histórica entre el pasado y el presente, entre la promesa original y el devenir de dicha promesa, tiene los medios y posibilidades de ser un ámbito en el que se genere un discurso crítico. Dado nuestro clima cultural actual, el museo de arte es prácticamente el único lugar en el que podemos tomar distancia de nuestro presente y compararlo con otras eras históricas. En este sentido, el museo es irremplazable porque es particularmente adecuado para el análisis crítico y el cuestionamiento de todo el *zeitgeist* causado por los medios. El museo es un lugar en el que recordamos los proyectos igualitarios de arte del pasado, para poder contrastar nuestro propio momento.