

NEW LEFT REVIEW 125

SEGUNDA ÉPOCA

NOVIEMBRE-DICIEMBRE 2020

EDITORIAL

SUSAN WATKINS Política y pandemias 7

ARTÍCULOS

JOHN GRAHL La dolarización de la eurozona 23

PERRY ANDERSON ¿Ukania perpetua? 41

SOPHIE PINKHAM Nihilismo para oligarcas 117

MARCUS VERHAGEN Velocidades de contemplación 139

CRÍTICA

AARON BENANAV Asimetrías mundiales 149

LAURA KIPNIS Eros y Psique 164

JOHN-BAPTISTE ODUOR Un disidente pragmático 172

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO
25M
DEMOCRACIA

ts
d traficantes de sueños

SUSCRÍBETE

MARKUS VERHAGEN

VELOCIDADES DE CONTEMPLACIÓN

LA NOVELA PUBLICADA por Don DeLillo en 2010, *Point Omega*, comienza y termina con un hombre anónimo mirando 24 *Hour Psycho* (1993), una instalación cinematográfica de Douglas Gordon en la que el clásico de Hitchcock se ralentiza de manera tal que tarda veinticuatro horas en proyectarse de comienzo a fin. Día tras día, el hombre vuelve al museo a ver la película, atraído por su ritmo glacial y las oportunidades que ofrece de observar detalles que de otro modo pasarían inadvertidos: los ojos de Anthony Perkins «en tránsito lento por sus huesudas órbitas», o el número de tomas que hace falta para captar al actor girando la cabeza. Mientras contempla el trabajo de Gordon, el hombre reflexiona sobre la lucidez que provoca en él: «Cuanto menos había que ver, más miraba, más veía. Esa era la cuestión. Ver qué había ahí, finalmente para mirar y saber que estás mirando, para sentir cómo pasa el tiempo, para estar vivo a lo que ocurre en los registros más pequeños del movimiento».

Obsérvese el cambio al tiempo presente, «lo que ocurre», seguramente pensado para resaltar la inmediatez experimentada por el protagonista mientras sigue el majestuoso flujo de imágenes. Al desnaturalizar la actuación, el trabajo de cámara y la edición, *24 Hour Psycho* permite al visitante anónimo del museo presentado por DeLillo escudriñar y diseccionar la película original, pero también observarse a sí mismo en el acto de observar a lo largo del tiempo. El hombre responde a la obra de Gordon con una conciencia más aguda de lo que le rodea: la presencia del vigilante del museo, la resistencia de la pared que tiene detrás, etcétera. Su atención ya no se fija exclusivamente en la pantalla. Observa a los otros espectadores y espectadoras, intenta adivinar de dónde son,

incluso entabla conversación con una de ellas, que le dice que le gusta «la idea de la lentitud en general. Hay tantas cosas que van demasiado rápidas [...]. Necesitamos tiempo para perder el interés por las cosas»¹. La instalación no solo brinda un respiro frente a las cadencias aceleradas del presente, sino también una oportunidad de «perder el interés» por el rápido avance de la trama de la película, permitiendo, por lo tanto, verla con una atención agudizada y menos crédula.

En estas páginas, DeLillo defiende una experiencia de visión ralentizada y un espacio artístico que pueda acomodar esa lentitud. En años recientes, muchos han ensayado esta perspectiva en el mundo del arte. A menudo se describen los museos como santuarios en los que los visitantes pueden tomarse su tiempo para observar las obras de arte. En medio de ciclos acelerados de innovación y obsolescencia, producción justo a tiempo, comunicación al instante y el ascenso de un sector de servicios precarizado y acelerado, los momentos de reflexión sin prisas son cada vez más escasos. El ocio finalmente a nuestra disposición está a menudo teñido de presiones temporales similares, puesto que los patrones de consumo se aceleran a lomos de anuncios publicitarios constantes, un transporte más rápido y horarios de apertura más amplios, mientras que el miedo a perderse algo, denominado en inglés FOMO [*fear of missing out*], deja a muchos con el sentimiento de que su tiempo libre está comprimido, sin importar a qué lo dediquen. El sociólogo Hartmut Rosa ha acuñado el término «aceleración social» para captar esta atmósfera frenética en la que los cambios tecnológicos, económicos y culturales nos roban la capacidad de armonizar los registros temporales de la experiencia. Los horarios diarios, las esperanzas para el futuro y las percepciones de la evolución histórica se han ido desalineando progresivamente y ello ha ampliado la importancia cultural y política de las zonas de desaceleración².

Sobre este telón de fondo, se ha desarrollado cierta tendencia a crear obras de arte que imponen lentitud al espectador. Antony Gormley afirma que su trabajo «te exige parar», instando al espectador a reflejar la quietud de las obras³. El historiador del arte Yve-Alain Bois ha sugerido que los cuadros de Agnes Martin producen un efecto similar al abrirse gradualmente

¹ Don DeLillo, *Point Omega*, Londres, 2010, pp. 6-7, 135-136.

² Hartmut Rosa, «The Acceleration of the “Pace of Life” and Paradoxes in the Experience of Time», en H. Rosa, *Social Acceleration: A New Theory of Modernity*, Nueva York, 2015, pp. 120-148.

³ Antony Gormley y Michael Newman, «Still Being: A Conversation about Time in Art», en Amelia Groom (ed.), *Time*, Cambridge (MA), 2013, p. 73.

al espectador, en fases. Para Bois, dichos cuadros se encuentran «entre los agentes de resistencia más fuertes contra la creciente insensibilización de la subjetividad humana promovida por la llamada revolución digital»⁴. En 2018, en un panel sobre pintura y crítica organizado en la Cooper Union, el crítico Barry Schwabsky resaltó la importancia de la atención prolongada, citando los comentarios sobre la pintura efectuados en 1987 por Richard Wollheim: «Llegué a reconocer que a menudo hacía falta una hora, más o menos, delante de un cuadro hasta que se asentaban las asociaciones erráticas o las percepciones erróneas motivadas y que solo entonces, añadiendo esa misma cantidad de tiempo o más para observarlo, podía confiarse en que el cuadro se revelara tal como era»⁵. El comisario de arte Anthony Huberman amplía este argumento a las instituciones, escribiendo que, ante la creciente presión de expandirse y atraer más visitantes, algunos museos –como el BAK de Utrecht y el MAMCO de Ginebra– han avanzado deliberadamente en la dirección opuesta, «rebajando el ritmo, manteniendo un tamaño pequeño, repitiendo, efectuando compromisos de larga duración»⁶. Comisarios como Nicolas Bourriaud y Jérôme Sans han organizado también exposiciones que se basan en el principio de duración, titulando la Bienal de Lyon de 2005 «Expérience de la durée» y codificando su compromiso con la lentitud en audioguías, textos pintados en la pared del museo y comunicados de prensa⁷.

Movimientos en contra

Estas posiciones no son nuevas. La idea del museo como refugio frente a la agitación de la vida pública ya estaba afianzada en tiempos victorianos⁸ y su concepción como «heterotopía» foucaultiana –un espacio conectado con su contexto temporal más amplio y al mismo tiempo distinto de él– está bien establecida⁹. Pero la aceleración social ha revitalizado la imagen

⁴ Yve-Alain Bois, «Slow (Fast) Modern», en A. Groom (ed.), *Time*, cit., p. 149.

⁵ Panel «Rewriting Painting», Cooper Union, Nueva York, 19 de abril de 2018; véase también Richard Wollheim, *Painting as an Art*, Londres, 1987, p. 8.

⁶ Anthony Huberman, «Pay Attention», *Frieze*, junio-agosto de 2015, pp. 146-149.

⁷ Los visitantes recientes del Museo Boijmans Van Beuningen de Róterdam quizá hayan visto escrito en la pared el texto del comisario invitado Carel Blotkamp alentando la «mirada lenta»; «Por favor, tómate tu tiempo. No necesitas verlo todo en una sola visita».

⁸ En opinión de algunos historiadores culturales, estas nociones fueron instrumentales para inculcar los valores de clase media al público obrero. Véase Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Londres, 1995, pp. 59-75.

⁹ Foucault consideraba heterotópico el museo del siglo XIX desde el momento en el que este afirmaba reunir en sí mismo todos los pasados: «Of other Spaces» [«Des espaces otros»], *Diacritics*, vol. 16, núm. 1, primavera de 1986, pp. 22-27.

del museo como polo de resistencia a la dinámica cada vez más rápida de la existencia contemporánea y de la cultura de masas en particular. Rosa observa que los anuncios publicitarios de la CNN se han reducido de treinta segundos a cinco en los pasados cincuenta años, mientras Steven Shaviro presenta un argumento similar en su análisis de la «cinematografía de la poscontinuidad»: la película contemporánea, escribe, parece una secuencia de momentos explosivamente estimulantes pero en gran medida desconectados, obviando la paciencia necesaria para seguir un relato continuo¹⁰. La lentitud no solo se aprecia como defensa contra las tensiones del orden social, sino también como señal de sofisticación cultural. En su crítica al movimiento lento, Sarah Sharma señala que la lentitud se asocia tradicionalmente con la salud y la responsabilidad, pero también con el privilegio y el buen gusto: no todos pueden cenar en restaurantes *slow food* o alojarse en centros de «vida lenta» (como el Caretta Shiodome de Tokio) o reposar en salas aeroportuarias de primera clase¹¹.

Estos críticos asumen a menudo que las instituciones culturales pueden aislarse a sí mismas y a sus visitantes de las fuerzas de aceleración social. La noción del museo como instrumento desacelerador es un corolario de la vieja concepción del arte como esfera autónoma, protegida de las presiones sociales y económicas más amplias. Pero la concepción del espacio artístico como cubo blanco separado de su contexto es especialmente difícil de aceptar en un tiempo que ha visto cómo se inflaba el mercado del arte contemporáneo y cómo caía el respaldo estatal. A medida que los museos se corporativizan, sus espacios, programas y colecciones pasan a ser concebidos como activos generadores de ingresos, y en consecuencia su carácter heterotópico queda erosionado¹². Su dependencia de exposiciones de gran éxito, junto con la floreciente gama de eventos públicos y espacios de venta minorista, los ha asemejado más a aeropuertos y centros comerciales, haciendo peligrar la quietud visualizada por Bois y Gormley. En una demostración inusualmente clara de esta tendencia, a los espectadores solo se les permitía permanecer treinta segundos en cada una de las instalaciones inmersivas de Yayoi Kusama expuestas en galerías comerciales en 2015-2016, así como en los museos que albergaron su exposición «Infinity Mirrors» en 2017-2018. Hablando

¹⁰ Steven Shaviro, *Post-Cinematic Affect*, Londres, 2010.

¹¹ Sarah Sharma, *In the Meantime: Temporality and Cultural Politics*, Durham (NC), 2014. Véase también Marcus Verhagen, «Globalisation and Slow Art», *Flows and Counterflows: Globalisation in Contemporary Art*, Berlín, 2017, pp. 114-131.

¹² Véase Julian Stallabrass, «The Branding of the Museum», *Art History*, vol. 37, núm. 1, 2014, pp. 148-165.

de esta última, un crítico ironizaba sobre su título, escribiendo que la decisión de restringir el tiempo que un visitante podía pasar en cada sala provocaba «lo que podría denominarse una rentabilidad infinitamente reducida». Otra hablaba de la cola para entrar en la exposición de Kusama organizada en Londres en 2016 y el pánico que sintió cuando se le terminaron los treinta segundos en la primera sala. «Una galería debería ser un espacio de contemplación», observaba, «pero esta parecía tensa y demasiado apresurada para permitir nada parecido. Los empleados de la galería estaban equipados con cronómetros, midiendo cada uno de tus segundos en cada espacio y regulando tu disfrute del arte»¹³. El crítico Robert Storr escribía en 2010 que los principales espacios artísticos están ahora organizados en torno al imperativo de la gestión de multitudes con el objetivo de controlar los movimientos de los visitantes con la máxima eficiencia¹⁴. Su análisis no solo ha sido confirmado por las exposiciones de Kusama, sino también por la evolución más amplia de los espacios de arte contemporáneos. Instituciones que dependen de un elevado número de visitantes para obtener subvenciones y aumentar sus ingresos gracias a la venta de entradas, productos de promoción comercial y comida, sin duda valorarán un tránsito rápido y fácil por sus galerías y tiendas.

El argumento de que los espacios artísticos son polos de resistencia a la aceleración social presupone también que los visitantes tienen la posibilidad de bajar el ritmo cuando muestras concretas exigen atención prolongada. Al personaje de DeLillo le gusta volver un día tras otro a ver *24 Hour Psycho*, pero pocos visitantes de museos disponen de tanto tiempo. Para muchos, la tarea de decidir qué obras ver y cuánto tiempo dedicarles es compleja. Cuando visitamos exposiciones grandes, a menudo nos vemos atrapados entre el deseo de dar a cada pieza la atención que merece y el miedo a perdernos otras obras, entre los impulsos de frenar y acelerar, concentrarnos y ojear. Las obras extensas basadas en el tiempo pueden incrementar la tensión, como sugiere Lynne Tillman en su respuesta al tan debatido *The Clock* (2010) de Christian Marclay, un vídeo de veinticuatro horas compuesto por breves extractos de películas viejas de Hollywood, en cada uno de los cuales aparece un reloj, de pared o de muñeca, indicando una hora que coincide con la real.

¹³ Jori Finkel, «A Matter of Time: How Long Do You Really Need in Yayoi Kusama's Infinity Mirrored Rooms?», *The Art Newspaper*, 20 de noviembre de 2017; Rosie Collier, «Why Are People Queuing for Hours for a 30-Second Glimpse of Some Light-Up Pumpkins?», *New Statesman*, 21 de julio de 2016.

¹⁴ Robert Storr, «Art Space», *Frieze*, marzo de 2010, p. 15.

«Era jueves –3:15, 3:16, 3:17 de la tarde– y yo miraba pasar el tiempo. Mi tiempo. El tiempo pasaba y yo mirando. ¿Qué miro, para qué miro? No me iba a quedar, no podía quedarme, a esperar el final»¹⁵. No es la única que experimenta esta ansiedad, expresada por lo común en las respuestas críticas a las bienales. Cada dos años, hay quienes se quejan de que la Bienal de Venecia es demasiado grande, que hay demasiado que ver, que haría falta demasiado tiempo para verla toda¹⁶. A menudo señalan específicamente el número de obras de vídeo y el tiempo que le ocupan al visitante¹⁷. En lugar de hacer retroceder la aceleración social, el arte lento puede alertarnos del flujo imparable de dicha aceleración.

¿Cómo han intentado los artistas afectar al ritmo de la experiencia del espectador, ahora que estas dinámicas han penetrado claramente en el espacio del arte? Algunos han incorporado mobiliario a sus muestras y animado a los espectadores a sentarse o tenderse, enmarcando la obra de arte como una oportunidad para descansar de otras actividades, así como de las obras vecinas. Los artistas han creado zonas de relax y espacios tranquilos en los que ver arte se equipara a la comodidad, la concentración o la recuperación. Las exposiciones de Franz West incluyen a veces escuetos sofás y camas, mientras que Pipilotti Rist proporciona con regularidad cojines para el suelo y divanes para los visitantes que deseen tenderse a ver los vídeos proyectados en el techo. Para su exposición «House of Dreams», organizada en el Serpentine en 2005-2006, Ilya y Emilia Kabakov llenaron la galería de camas, muchas rodeadas de cortinas blancas, para que los visitantes pudieran acostarse en un espacio que recordaba al mismo tiempo el dormitorio y el pabellón hospitalario. Al establecer esta analogía entre la visión del arte y la ensoñación, el museo y el diván psicoanalítico, West y los Kabakov enmarcan su obra como una propuesta desaceleradora: no la personificación de una única visión de autor, sino un entorno abierto que permite que en la mente del espectador se formen pensamientos e impresiones. En los sofás y las camas de West esta pretensión se presenta con una cierta distancia, en sus formas alargadas y en su ensayo exagerado

¹⁵ Citado en Amelia Groom, «Introduction», en A. Groom (ed.), *Time*, cit., p. 20.

¹⁶ Véase, por ejemplo, Adrian Searle, «Filth, Blasphemy and Big, Big Stars», *The Guardian*, 14 de junio de 2005: «Siempre hay demasiado que ver, cosas que olvidar y cosas que sorprenden y confunden. La confusión es buena, pero hay demasiada».

¹⁷ Un buen ejemplo: «La Bienal de Busan tiene en total demasiado vídeo, como se ha vuelto de rigor en este tipo de exposiciones»; Franklin Sirmans, «The Busan Biennial 2004», *artnet*, 12 de octubre de 2004. Esto se ha convertido en un latiguillo tan común que Dan Fox lo satiriza en «55th Venice Biennale: Afterthoughts», *Frieze*, 4 de junio de 2013.

de los preceptos freudianos se percibe una nota sardónica. No hay asomo de ironía en los entornos restauradores de Ernesto Neto, que en 2010 creó una piscina poco profunda (*H2O-SFLV*) en el tejado de la Galería Hayward, ofreciendo a los visitantes «un oasis en el que estaban invitados a reducir el ritmo frenético de sus rutinas diarias y sumergirse libremente en aguas calmas»¹⁸. Para la Bienal de Venecia de 2017, realizó *A Sacred Place*: una gigantesca carpa provista de plantas y cojines. Inspirada en la *cupixawa* –el lugar de reunión y oración de los *huni kuin* amazónicos– permitía a los visitantes «reunirse y orar, meditar, sestar, descansar, etcétera»¹⁹. Su régimen temporal no se ajusta a la Bienal ni a Venecia, sino a una serie de rituales chamánicos sin relación con el contexto inmediato en el que estaba instalada.

Otros artistas han intentado reflexionar críticamente sobre las repercusiones temporales de los espacios de arte comercializados. Cuando Roman Ondák expuso su *Resting Corner* (1999) en la Fondazione Galleria Cívica di Trento, o en el Deutsche Guggenheim de Berlín, metió en el museo un sofá y una estantería de las oficinas del personal, creando así una pequeña área de descanso aislada de los ritmos ajetreados de la institución, sugiriendo al mismo tiempo –mediante el uso de mobiliario de oficina– que este refugio aparente estaba en sí mismo penetrado por el ritmo del lugar de trabajo administrativo actual. La obra de arte exigía no ser entendida como una extensión de la lentitud del museo, sino como un antídoto (imperfecto) a la rapidez de este. Esta percepción –que las instituciones artísticas no son en sí mismas un lugar reposado– tal vez subyazca a los utillajes de West y a las instalaciones de Neto, pero se hace explícita en la intervención de Ondák, que en lugar de aislarse para imponer sus propias cadencias establece un diálogo con su entorno temporal. La decoración de un café de Tobias Rehberger en el Pabellón Italiano de Venecia, una instalación del tamaño de una habitación titulada *Whatever You Love, Will Bring You to Wines* (2009), es otra obra que resalta el conflicto entre la imagen heterotópica del espacio artístico y las presiones que actúan sobre él. Lunares retorcidos y líneas paralelas entrecruzadas –símbolos de la velocidad en los cómics– cubren paredes, columnas y mesas. En lugar de ofrecer un alivio frente al bullicio de la Bienal, Rehberger lo aumenta en una abrasiva contestación al impulso desacelerador de Neto.

¹⁸ Caroline Menezes, «Understanding the Expansion of Universe: An Interview with Ernesto Neto», *Studio International*, 9 de septiembre de 2010.

¹⁹ Ana Fernandez, «On Gathering and Storms: Neto's Piece in Context», Institute for Doctoral Studies in the Visual Arts Newsletter, noviembre de 2017.

Pero si Rehberger ha diseñado un idioma que hace gestos a la aceleración social, algunos de sus contemporáneos han usado el museo como telón de fondo de ejercicios de velocidad más tangibles. En *Museum-Sprints* (2000-2001), la recopilación de vídeos de Florian Slotawa, vemos al artista correr por diversos museos de Alemania, con sus carreras registradas en un cronómetro digital que aparece en la parte derecha inferior de la pantalla. Para *Work No. 850*, Martin Creed encargó a atletas que corrieran la longitud de las monumentales Duveen Galleries de la Tate Britain en intervalos de treinta segundos a finales del verano y comienzos del otoño de 2008. Estas obras pueden interpretarse como reflexiones ingeniosas, pero en último término aleccionadoras sobre la contemplación de arte y el ejercicio físico como formas de superación personal: es decir, como actividades completamente instrumentalizadas, cuyo humor deriva del carácter inapropiado de correr en espacios por lo común percibidos como silenciosos y lentos. Pero también podría interpretarse como un intento de señalar que dichas percepciones del museo están desfasadas. Al correr en instituciones de arte de toda Alemania, Slotawa remite a la integración de los museos en las economías locales y en la industria turística nacional y, por lo tanto, en redes en las que personas, bienes, capital y datos deben circular con velocidad. El recinto es igualmente significativo en la obra de Creed: en otro tiempo museo nacional, en 2008 la Tate Britain se había convertido en una de las cuatro instituciones portadoras de una marca comercial fuertemente promocionada e internacionalmente reconocida. Hacía poco que se le había efectuado una ampliación por valor de 32,3 millones de libras para crear nuevos espacios de exposición y comercialización, abriendo el camino a un programa más cargado y a un aumento de los ingresos²⁰. Fue también el escenario de la entrega anual del Turner Prize, recibido por el propio Creed en 2001, que se basa en la premisa, cómicamente ensayada en *Museum-Sprints* y en *Work No. 850*, de que el arte puede ser un espacio legítimo para la competición.

A medida que se vayan sintiendo más ampliamente los efectos aceleradores de las fuerzas del mercado, se intensificarán los llamamientos a la ralentización. Pero como indican artistas como Ondák, un planteamiento que trata de compensar la aceleración retirando la obra de arte de su contexto es más compensatorio que resistente, una mitigación más que un contraataque. Si el clamor del mundo del arte por la lentitud es en sí mismo consecuencia del ritmo acelerado de las instituciones artísticas,

²⁰ «Royal Opening for Tate Britain», *BBC News*, 30 de octubre de 2001.

es necesario cuestionarlo críticamente, no asumirlo de manera indiscriminada. Pero es igualmente crucial reconocer la autonomía residual del espacio de arte, su capacidad para crear un ritmo de experiencia que no esté completamente determinado por la presión de ampliar el número de visitantes y aumentar los ingresos. Aunque su interpretación como espacio de contemplación en el que nosotros somos dueños de nuestro propio universo temporal se aleja cada vez más de la realidad, esta imagen sigue estructurando nuestras expectativas y experiencias de contemplación del arte. Como resultado, el tiempo del museo está modelado por la disputa entre la aceleración social y las duraderas temporalidades heterotópicas, una tensión que da lugar a tratamientos imaginativos de nuestros ritmos sociales prevalentes que los abordan directamente. Lo valioso de obras como la instalación de Ondák, el esquema decorativo de Rehberger y la película de Slotawa es que están basados en una interpretación de la experiencia del museo como un *a priori* variable en el tiempo. Solo cuando se observa que el tiempo del espacio de arte está compuesto por presiones opuestas entre sí es posible organizar estas zonas temporales distintas en patrones potentes y concebiblemente desafiantes.

Desde comienzos de 2020, nuestra experiencia del tiempo ha quedado trastocada por la pandemia, que ha ralentizado a los despedidos, a los nuevos desempleados y a muchos teletrabajadores, al tiempo que somete a otros –los encargados de mantener los servicios esenciales– a horarios de trabajo frenéticos efectuados en condiciones peligrosas. Museos y galerías, por su parte, han cerrado temporalmente sus puertas y muchos han migrado a Internet. Se han apresurado a remodelar sus páginas digitales para convertirlas en plataformas de exposiciones, podcasts y proyecciones, al tiempo que emiten una corriente continua de contenido en las redes sociales para atraer espectadores. El tráfico de estos sitios se ha disparado, demostrando que persiste el apetito por el espacio de arte, incluso en su forma virtual. Instituciones de muchos países están ahora reabriendo con cautela, aunque admiten menos visitantes e imponen condiciones como la reserva *on line*, el uso obligatorio de mascarilla y los sistemas de recorrido de sentido obligatorio.

Al mismo tiempo está surgiendo un debate sobre el futuro del mundo del arte que en muchos aspectos continúa la discusión referente a la política cultural del tiempo. El artista Ryan Gander ha hablado con optimismo acerca de la calma en la actividad del mundo artístico durante el confinamiento, insinuando que puede prefigurar un nuevo modo de

funcionamiento: «Quizá una parte de este cambio sea que la drástica escasez de tiempo que experimentamos en la pasada década se evapore y que podamos empezar a sentir el mundo mientras estamos en él»²¹. Otros, centrándose en la cultura museística, han visto una oportunidad para volver a un modelo heterotópico. Frances Morris, directora de la Tate Modern, apuntó a las macroexposiciones, sugiriendo que podría ser una de las mejores bajas del recorte presupuestario causado por la pandemia: «Sería maravilloso que los museos se centraran en sus colecciones permanentes, las cosas asombrosas que ya tenemos», ha dicho. «Hemos dejado de lado nuestra misión fundamental. Me encantaría retomar una mirada más lenta»²².

Uno de los legados de la pandemia, por lo tanto, podría ser un mundo artístico más pequeño y más en consonancia con las cadencias naturales de la creación y la contemplación del arte. Otros predicen que, al provocar una caída de la financiación empresarial y del apoyo estatal, la recesión causada por la pandemia de la COVID-19 hará que las instituciones de arte dependan aún más de la venta de entradas y de la venta de objetos, y un comisario llegó a afirmar que los museos simplemente aprenderán a reducir el coste de las macroexposiciones²³. El tiempo dirá cuál de estas previsiones sobre el futuro del mundo del arte es la correcta. Pero una cosa está clara. A medida que la pandemia retroceda y tras ella emerja un campo cultural alterado, los principios fundamentales de la experiencia estética—incluida su capacidad para actuar como forma de crítica social—seguirán ligados a temporalidades rivales entre sí.

²¹ Louisa Buck, «Artists Show Us What They Have Been Up To During the Lockdown Ahead of Ryan Gander's Live Studio Tour Today», *The Art Newspaper*, 9 de abril de 2020.

²² Andrew Dickson, «Bye Bye, Blockbusters: Can the Art World Adapt to COVID-19?», *The Guardian*, 20 de abril de 2020.

²³ Sharon Matt Atkins, «After COVID-19, Museums Need to Plan “Must See” Exhibitions instead of Blockbusters», *The Art Newspaper*, 29 de mayo de 2020.