



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La crítica institucional como género expositivo: el caso MNBA (Museo Nacional de Bellas Artes), Santiago de Chile

Ramón Castillo Inostroza

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

LA CRÍTICA INSTITUCIONAL COMO GÉNERO EXPOSITIVO: EL CASO MNBA (MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES), SANTIAGO DE CHILE

RAMÓN CASTILLO INOSTROZA
MEMORIA DE TESIS DOCTORAL
PROGRAMA DE DOCTORADO:
HISTÒRIA, TEORIA I CRÍTICA DE LES ARTS

DOCTORA ANNA MARIA GUASCH
DIRECTORA DE TESIS
FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA / DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART
UNIVERSITAT DE BARCELONA

NOVIEMBRE/ 2015

RESUMEN:

La Tesis se convierte en un ámbito muy productivo en la medida que comprueba como la institución museo advierta sus aporías y límites, asumiendo algunas prácticas y discursos de la Crítica Institucional como una práctica curatorial permanente al interior de las instituciones. La crítica Institucional, señala el *site y time specific* de una institución, pero desde la práctica de arte contemporáneo e inicialmente protagonizada por artistas desde fines de los años '60. La Crítica Institucional como género, explicita la dimensión funcional y no menos productiva, lo que podemos verificar a través de numerosas publicaciones, exposiciones e instituciones que muestran a artistas, curadores y directores de museos realizando experiencias críticas en contra y desde la propia institución, señalando así distintos momentos y escalas de dicha práctica.

La presente investigación doctoral confirma la pertinencia de asumir al Museo Nacional de Bellas artes de Santiago de Chile, como un dispositivo estético para la reflexión crítica y la puesta en duda de la autoridad disciplinar del mundo del arte, desde el momento en que se asume un trabajo extradisciplinar junto a especialistas de otras disciplinas y campos del saber. La intervención curatorial *La pieza que falta, Impactos 1973*, presentada el año 2014, es el cierre del ciclo expositivo *Ejercicios de colección*, desarrollado entre el año 2004-2010. *La pieza que falta*, asume un formato expositivo y comunicacional desjerarquizado e interdisciplinar, de tal modo que tanto la investigación y proceso, como la puesta en escena museográfica permite reconstruir la memoria histórica de Chile a través de las circunstancias, protagonistas e hipótesis en torno a los impactos de bala percutados un día de septiembre por militares en contra del Museo y algunas obras de arte que estaban en su interior.

Índice

Introducción

El museo como dispositivo crítico: anverso y reverso	6
------------------------------------------------------------	---

Capítulo 1

El museo en tres momentos: premuseo, museo moderno y posmuseo	22
1.1. El museo como vocablo premoderno.....	24
1.1.1. Gabinetes de curiosidades	25
1.2. Un museo moderno: bellas artes, arte moderno y arte contemporáneo	30
1.3. Una genealogía post.....	42
1.3.1. Crisis Disciplinar: La autoridad de la Museología en el contexto post.....	51
1.3.2 Museología crítica o posmuseología.....	57
1.3.3. Museología post.....	65
1.3.4. La práctica institucional en el contexto post.....	74

Capítulo 2

Momento previo: las vanguardias históricas critican a la institución arte.....	85
2.1. El reclamo futurista	90
2.2. La revuelta dadá	93
2.3. Contra la aparente neutralidad del cubo blanco.....	95
2.4. Duchamp: entre la vitrina, el gabinete portátil y el museo.....	101
2.5. René Magritte: imagen <i>versus</i> palabra	110

Capítulo 3

La crítica institucional en la posvanguardia: primera generación	116
3.1. Tres ejemplos fundamentales: Broodthaers, Haacke y Buren	118
3.1.1. Marcel Broodthaers.....	122
3.1.2. Daniel Buren: el marco de la pintura, ¿el museo?	137
3.1.3. Hans Haacke	141

Capítulo 4

Algunos ejemplos del segundo momento: segunda generación de la crítica institucional	149
4.1. El museo como teatralidad	154
4.2. Antoni Muntadas: crisis de la representación.....	162
4.3. La metamorfosis del museo: capturando situaciones	165
4.4. Los protocolos y su representación: Sophie Calle y Fred Wilson.....	171
4.4.1. Sophie Calle.....	172
4.4.2. Fred Wilson	175
4.5. El museo como ruina y desastre	177

Capítulo 5

El Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) en tres momentos de la crítica institucional	187
5.1. Primer momento: 1995-1998	187
5.1.1. Revelando al edificio: miradas sobre el MACBA.....	191
5.2. Segundo Momento. Superando los límites: 1998-2000	196
5.2.1. Plan de trabajo MACBA	203
5.2.2. Programación MACBA: hacia una Crítica Institucional	217
5.3. Tercer momento, 2000-2008: la crítica como programa del MACBA	218
5.3.1. El MACBA como dimensión alegórica y postmoderna.....	218

Capítulo 6

Crítica institucional y su contexto en Chile: un programa de crítica institucional en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) –Ejercicios de Colección–	225
6.1. Antecedentes de la crítica institucional en Chile.....	225
6.2. Proponiendo la unión del MAC y el Bellas Artes: una premonición	234
6.3. Ejercicios de colección.....	239
6.4. Primera Intervención a la Colección Permanente del MNBA: Contrapunto en el paisaje Chileno (2004)	246
6.4.1. Primer contrapunto: El viajero, la luz y su sombra	247
6.4.2. Segundo contrapunto	250
6.4.3. Tercer contrapunto	255
6.4.4. Cuarto contrapunto	258
6.4.5. Quinto contrapunto	262
6.4.6. Sexto contrapunto	265
6.5. Tachadura, velo y liberación: Alfredo Valenzuela Puelma / Voluspa Jarpa, 2009. Marchand de Esclavas.	270
6.5.1. Lo obvio y lo obtuso de un cartel	275
6.6. Ejercicio de colección como programa itinerante. Intervención a la colección permanente de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, noviembre-diciembre, 2010.....	278
6.6.1. Identidad y territorio	279
6.6.2. Sala Tole Peralta: Diurno/nocturno. Alberto Valenzuela Llanos, Desire Chassin Trubert y Fernando Melo.....	280
6.6.3. Sala Dos: FEMENINA. Alfredo Valenzuela Puelma, Voluspa Jarpa y Leslie Fernández.....	282
6.6.4. Sala tres: El artista. Su oficio, su imagen	286
6.7.1. Correspondencia: Pedro Lira/Eugenio Dittborn, 2005.	293
6.7.2. Cuadrilátero: Paz Errázuriz/Camilo Mori, 2006.....	295
6.7.3. Panorama de Santiago. Juan Francisco González/Carlos Altamirano/Camilo Yáñez, 2004	298
6.7.4. Las hojas que faltan: salón de Otoño: Cecilia Vicuña/Pablo Burchard, 1971-2007.	299
6.7.5. Impertinencias barrocas, 2008	300
6.7.6. Alimentos en reposo, 2008.	301
6.7.7. La pieza que falta, 1973-2008.	302
6.7.8. Tránsito material: Juan Francisco González/Francisca Aninat.	304
6.7.9. Articulación visual de lo mapuche	306

Capítulo 7	
La pieza que falta. Impactos, 1973: MNBA en cuestión.....	309
7.1. Una intervención curatorial	312
7.2. El documental.....	324
Conclusión	327
Bibliografía	334
Anexos	342
Relatos, informes periciales e informe médico.....	342
Testimonios.....	342
Testimonio de Nemesio Antúnez.....	342
Testimonio de Francisco Oliva.	343
Testimonio de Karen Müller.....	344
Testimonio de Sergio Berthoud.	345
Informe Laboratorio de Conservacion (CNCR), junio 2008.....	347
Informe médico.....	358
Primer informe pericial tanatológico de la autopsia de cadáver nn de sexo femenino.....	359
Segundo informe pericial tanatológico de la autopsia de cadáver de sexo femenino identificado como Dolores Urizar del Alcázar Pando (ficticio).	363
ANEXO ESTRUCTURA DE GUIÓN PARA DOCUMENTAL	365
PRENSA.....	368

Introducción

El museo como dispositivo crítico: anverso y reverso

Es razonable la preocupación actual de artistas, curadores, críticos, educadores, directores de museos, museólogos y encargados de *marketing* por comprender el comportamiento dialógico¹ de la institución museal en un mundo atravesado por lógicas culturales, políticas y económicas cada vez más condicionadas y globalizadas. Esta polifonía discursiva señala a su vez una entropía museológica donde conviven, no exenta de fricciones y polémicas, diferentes temporalidades del museo, a saber, el premuseo, el museo moderno y el museo de arte contemporáneo. Esta convivencia se ha denominado momento post o posmoderno, en la medida que las prácticas y las visiones que las sustentan superan las temporalidades y tipologías, avanzando en función de los problemas planteados que, muchas veces, superan lo artístico y disciplinar.

El posmuseo es abordado en el capítulo uno, que da cuenta de cómo se ha convertido en el motivo central de los análisis y prácticas expandidas, que superan las problemáticas modernas relacionadas con la autonomía del arte y los límites del lenguaje y la representación. Una serie de profesionales provenientes de la teoría e historia, así como de filósofos, museólogos y artistas han visto al museo como un espacio permeable y susceptible de ser intervenido, tensado, criticado y problematizado de forma radical. Tal vez este último aspecto ha sido el más evidente durante las últimas décadas, sobre todo si consideramos que el fenómeno de la museificación o museomanía acontecida en los ochenta, perfeccionada en la década siguiente y consagrada en este siglo, ha convertido al museo en un aliado o cómplice del mercado y la globalización; Asimismo también se han sucedido distintas escenas de “museofobia” que han puesto en cuestión los protocolos, prácticas museológicas, museográficas y políticas.

¹ De acuerdo con Edgar Morin “el principio dialógico significa que dos o más ‘lógicas’ diferentes se asocian en una unidad de manera compleja, complementaria, concurrente y antagónica sin que la dualidad se pierda en la unidad”, *Pensar Europa. La metamorfosis de Europa* (Barcelona: Gedisa, 1998) 34.

Foucault ha analizado las instituciones modernas de confinamiento –el asilo, la clínica y la prisión– y sus respectivas formaciones discursivas-la locura, la enfermedad y la criminalidad-. Existe otras institución de confinamiento susceptible de ser analizada en los términos de Foucault. Se trata del museo y de su disciplina correspondiente, la historia del arte (Crimp 1983, 45).

Esto quiere decir que tanto la teoría e historia del arte y la museología intentaron ser las disciplinas que se ocupaban de los museos, desde la posguerra se diversificaron los puntos de vista, contexto en que la propia historia del arte y la praxis de los artistas se ocuparon del tema, desde la periferia, el margen o el extramuro del museo. El arribo de una dimensión crítica –proveniente de la reflexión y práctica artística– ha supuesto un giro de lo museal en tanto que surgió una conciencia institucional del rol, función e influencia de los museos respecto de la representación de cuestiones diversas y complejas de la cultural, el arte, la política y la economía.

Revisaremos cómo la crítica institucional –desarrollada con fuerza desde los ochenta– permitió ampliar el campo de análisis más allá de las deontologías y protocolos museológicos y artísticos, al punto de demostrar que en toda época y lugar el museo es un constructo social, un conjunto de “tecnologías al servicio del orden y la disciplina”, bajo la mirada foucaultiana, que forma parte de ciertas condiciones e ideologías de una época, lo que debe ser considerado a la hora de la planificación institucional de los museos. En cada época los muros –que establecen el adentro y el afuera de la entidad– tuvieron diferente espesor y consistencia. Las reglas de producción, distribución y recepción del arte, desde el mundo grecorromano hasta nuestros días, han desplegado innumerables posibilidades y usos para este contenedor privilegiado, cuyas supuestas cualidades y promesas de eternidad y certezas se contraponen a la fragilidad y porosidad respecto de su entorno social, político, económico y cultural, que siempre los terminan modelando. Bajo esta premisa, esta tesis más que una revisión exhaustiva de la crítica institucional y sus efectos, procura demostrar que el museo se ha convertido en una “arena”, en un parlamento, en una feria de

variedades, en un gimnasio o un ring², aunque en la actualidad en apariencia la situación ha cambiado tanto que efectivamente el museo ha dejado de ser por momentos una institución de confinamiento y control.

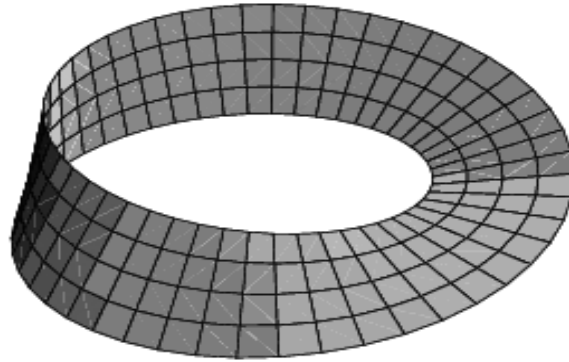
El museo se está convirtiendo en el nuevo paradigma de la cultura contemporánea. Por ello se impone referirnos al papel “discursivo” del museo, que no solo atañe a la colección de objetos que el museo alberga sino al “lugar” en el que convergen distintos discursos relativos a los “objetos”. Dicho en otras palabras, en la actualidad el museo más que estar interesado en la autorreferencialidad de la obra de arte, lo está por operaciones vinculadas a su propia definición y a su propia “museificación”. De ahí el creciente nivel de visibilidad que ha alcanzado el museo, evidenciable no solo en la construcción de nuevos edificios, la ampliación de los ya existentes, la difusión de los productos y servicios de la institución o al notable incremento del número de visitantes sino en su papel dentro de las políticas culturales (Guasch y Zulaika 2007, 9).

La aparente entropía de la cuestión museal radica precisamente en que la institución museo, al incorporar una programación crítica y autocrítica, ha desestabilizado los supuestos históricos de permanencia y certezas para convertirse en una institución paradójica, irónica, mediática y dinámica que no disimula sus contradicciones ni sus dudas, llegando incluso a exponer sus “problemas internos”. Esto ha sido recogido en las hipótesis y ataques de la reciente crítica institucional, como si el museo fuera una entidad disciplinar y vigilante, que no conforme con exhibir unos contenidos, más o menos regulados por alguna norma o canon, ahora se convierte a sí mismo en su propia cinta de Moebius³, donde su fachada – que lo define en tanto arquitectura e ideología de cara a la sociedad, al mercado y la cultura– se pliega sobre sí, se expone en parte y en partes se oculta, contenedor y contenido quedan desorientados, sin jerarquía, de tal suerte que termina exponiendo simultáneamente

² Tal como lo indica la expresión “museum as arena” –utilizada por Borja-Villel– que lo considera como un territorio de enfrentamientos.

³ La banda de Möbius o cinta de Möbius (pronunciado /'mɔbiʊs/ o en español a menudo “moebius”, pero nunca “mobius”) es una superficie con un solo lado y un solo componente de contorno. Tiene la propiedad matemática de ser un objeto no orientable. También es una superficie reglada. Fue co-descubierta en forma independiente por los matemáticos alemanes August Ferdinand Möbius y Johann Benedict Listing en 1858. Ver en http://es.wikipedia.org/wiki/Banda_de_M%C3%B6bius, 22/10/2007.

anverso y reverso. Es decir, que el posmuseo señala esta hibridación de la que es sujeto y parte, en la medida que en su diseño cultural, está irremediabilmente infiltrado por “aquella realidad” de la que en apariencia se aísla mediante sus muros.



Cinta de Moebius

Tuvieron que pasar varios años hasta que el museo pudiera ser analizado y manipulado al punto de permitir que su fisonomía –diseñada por la historia del arte, la sociedad y la cultura del siglo XIX y XX– se pudiera girar en 180 grados, y a partir de uno de sus extremos volverse sobre sí. Pero no en el sentido de la autorreflexividad formalista del arte moderno, sino en una operatoria que asume programáticamente el riesgo de exponerse a las condiciones de fricción y contacto en cada una de sus caras:

El museo no solo es un contenedor neutro donde almacenar y presentar una colección de obras de arte, sino que deviene un “lugar” donde se repiensa la propia institución en su relación con el público, hasta el punto que es la exposición la que se convierte en la práctica discursiva con más poder legitimador dentro del sistema del arte. Parece pues difícil escapar a esta “museificación globalizada”, que tendría uno de sus más claros paradigmas en el Museo Guggenheim de Bilbao, claro monumento a la hegemonía cultural de Norteamérica sobre Europa (Guasch y Zulaika 2007, 10).

El posmuseo entonces, es el momento en el que conviven el premuseo (desde el *mouseiön* grecoromano hasta los gabinetes de curiosidades), el museo moderno, desde fines del XVII

con la aparición de los primeros museos disciplinares, y por lo tanto, con la consagración del Louvre, como entidad volcada hacia un público que nunca antes había existido como tal. Y desde este momento, el museo de bellas artes, de arte moderno y contemporáneo se han sucedido de tal forma que han terminado afectados por la naturaleza cambiante de sus contenidos, es decir, el arte ha terminado siendo continente: En este contexto, el museo –en tanto entidad física y cultural– ha debido repensarse y transformarse. Este momento de convivencia de temporalidades y prácticas distintas es lo que denominamos posmuseo, condición que hace posible la emergencia de la crítica institucional, en la medida que la institución asume su fortaleza y su fragilidad estructural, puede convertirse en un territorio de experimentación, creatividad y reflexión permanente.

En los capítulos dos, tres y cuatro, se repasan artistas, obras y proyectos que han intervenido directa o indirectamente los distintos regímenes del museo –el visual y el textual– para constatar cómo la crítica institucional busca establecer el objeto de su análisis al interior de la propia institución, desde el momento en que levanta sospechas y reflexiones agudas respecto de los distintos mecanismos políticos, económicos y culturales que permiten, definen y traman de sentido a un “objeto”. La crítica institucional –protagonizada primero por artistas y luego por las propias instituciones que los artistas criticaron durante décadas– estudia ahora la forma en que opera el museo, y desde allí selecciona las herramientas para comprender sus singulares conductas, todas impregnadas de cuestiones contextuales y de época que son imposibles de soslayar a la hora de dicho análisis. De este modo vemos que el fin de la crítica institucional radica en eliminar los límites entre la institución y el contexto histórico, social y político en el que está inserto para que la vida y la contingencia ingrese al espacio del museo y, a su vez, para que el arte salga de su confinamiento.

El marco del museo contemporáneo es un espacio de trabajo para los artistas vivos, funcionando en cierto modo como taller, por la instalación *in situ* de objetos que deben ser creados en el lugar. A su vez, la construcción de espacios para escenografías multimedia influye en el concepto y práctica del museo, que es un espacio dinámico y en continua metamorfosis (Layuno Rosas 2002, 36).

De este modo, la obra de arte es arte de acuerdo con la posición que ocupa dentro de una práctica cultural al interior de un espacio regulado. Se asume entonces que la realización de una experiencia *in situ* en el museo le otorga la validación necesaria para que sea considerada como tal. Esto porque en clave institucional, un artefacto –algo que incluye la intención humana, incluso en el caso de un objeto encontrado o *ready made*– ha sido creado para ser presentado a un público del mundo del arte. Parafraseando a Gerges Dickie, un artista es una persona que participa con entendimiento de causa del proceso de creación de una obra de arte. El público es un conjunto de personas preparadas, en diferente medida, para la comprensión del objeto que se les presenta. El mundo del arte es la totalidad de todos los sistemas del mundo del arte. El sistema del mundo del arte es un marco para la presentación de la obra de arte por un artista al público del mundo del arte. En este sentido, la teoría institucional alude al complejo campo de fuerzas relacionadas con la génesis, organización y funcionamiento del museo, la bienal, la exposición y el mercado actual, vinculados a una serie de actores sociales, entre los cuales reconocemos a los conservadores, historiadores, comisarios, críticos, marchantes, directores de museos y galeristas. La transformación que ha experimentado la institución museo desde la sociedad industrial a la sociedad del capitalismo multinacional, pasando por la sociedad posindustrial, ha establecido ciertas reglas del juego no imaginadas ni concebidas en la génesis del museo, lo que necesariamente implica que a nuevas reglas, nuevos principios bajo los que se anima su gestión y concepción interna, lo que, a su vez, incide en cada una de sus partes o unidades, de tal suerte que es necesario identificar una totalidad transformada, una metamorfosis, al decir de Malraux, que no solo ha afectado al espectador, sino a los propios agentes institucionales.

En el capítulo dos aborda el momento previo o los precursores de la crítica institucional, con una revisión del futurismo, dadaísmo y los aportes de Duchamp y Magritte, para dar cuenta de la fobia que declaran las vanguardias históricas respecto de la institución museo en particular y del sistema del arte en general. Estas primeras críticas provienen desde el exterior de la institución museal, como una forma de mantener la independencia y no ser cooptado, lo que constituye una gran paradoja, puesto que la producción de las vanguardias

fue atesorada años más tarde por las mismas instituciones que atacaron duramente. La crítica de la vanguardia se dirigió, en general, al contenedor en tanto ideología, expresada tanto en el interior como el exterior del museo, en la medida los espacios institucionales y sus formas de representación terminan condicionando la experiencia cognitiva y sensible de sus visitantes. El reclamo y revuelta de las vanguardias evidencia los grados de fragilidad de la institución museo y arte, pero, al mismo tiempo, releva sus posibilidades expresivas, creativas y sensibles cuando se desactivan aparentes relaciones insolubles y permanentes como museo, obra de arte, artista y espectador. Este rechazo de la vanguardia o museofobia fue capaz de proyectarse a una nueva generación de artistas de posguerra quienes avanzaron y radicalizaron, los enunciados modernos precedentes. Esta museofobia adquiere una dimensión muy determinante en la práctica artística de quienes asumen como consigna la puesta en duda y tensión permanente del arte y sus protocolos. Así veremos como Hans Haacke, Daniel Buren o Marcel Broodthaers.

En el capítulo tres se desarrolla la crítica institucional de segundo momento practicada en forma sistemática y deliberada por artistas desde fuera de la institución, principalmente a partir de los años sesenta y hasta fines de los setenta, orientada a criticar, deconstruir y revisar desde el arte las nociones de obra de arte, autor, estilo e historia del arte. A partir de la investigación, la desmaterialización y radicalización de las prácticas artísticas desde fines de los años sesenta, se configura una escena poblada de artistas que desarrollan su obra al margen de la institución, produciendo obras difíciles o imposibles de retener y distribuir por mercado o museo alguno. Veremos ejemplos de artistas que trabajaron de forma permanente con la institución museo, ya no desde el exterior, sino desde su interior y completa relación y “complicidad” con sus administrativos y ejecutivos. Este segundo momento ha sido muy criticado debido a que esta complicidad devino finalmente en la “cooptación” institucional.

El hecho de que la crítica institucional haya ganado progresivamente más espacios y sea frecuente que artistas contemporáneos critiquen a la institución artística, con el apoyo y auspicio de la misma, no deja de ser un momento singular y paradójico, pero, al mismo tiempo, muy productivo desde el punto de vista de los campos de investigación y praxis que

surgen en el ámbito de lo artístico, museológico y museográfico. La museología –vista de la praxis artística⁴– se ha convertido en un territorio productivo, reflexivo, radical y autocrítico, puesto que el arte ha integrado en sus propias operaciones formales y conceptuales a la institución. Ya no es solo el “objeto” lo que requiere de un contenedor, sino que es el propio museo el “nuevo objeto” de los deseos del artista. Situación que el mismo Buchloh reconoce:

La museología tal y como la practican los artistas constituye un intento de investigar sistemáticamente las condiciones históricas que determinan la producción y percepción del arte, sus modos de fabricación y distribución y sus principios de instalación y presentación. En este proyecto pasó a ocupar un lugar central en los intereses y la obra de los productores artísticos a partir de 1966, primero de forma latente y más tarde, a partir de 1968, como un tema manifiestamente crucial (2004, 35).

Distintos autores coinciden en que existió una “primera generación” de artistas que ejerció la crítica institucional desde la distancia institucional. Es el caso de Michael Asher, Robert Smithson, Piero Manzoni, Daniel Buren, Hans Haacke y Marcel Broodthaers, quienes se dedicaron a analizar y a trabajar crítica y activamente, en torno a los límites de su propia actividad bajo el contexto ideológico, histórico y económico del museo, con el propósito, *utópico* para algunos, de escapar a dicho condicionamiento.

Quizá la mejor manera de entender por qué [los artistas que ejercieron crítica institucional] limitaron su enfoque al museo y al sistema del arte sea asumir que lo hicieron no para afirmarlos como un límite autoasignado a su práctica ni como fetichización del medio institucional, sino más bien como parte de una práctica materialista lúcidamente consciente de su contexto aunque con intenciones transformadoras que lo excedían (Holmes 2007).

⁴ Este cambio de lugar respecto de la reflexión museológica tradicional practicada habitualmente por los que trabajan en los museos o en disciplinas como la historia del arte, la estética y la museología, ha sido abandonada en esta investigación, por cuanto la museología, la nueva museología e, incluso, la museología crítica aún son demasiado deudoras de la pregnante figura de la institución y del “deber” ser asociado a ella. A pesar de que la museología como disciplina formal se origina en los años ochenta, no ha logrado establecer una revisión crítica más allá de manuales de buenas prácticas y deontologías.

De este modo, a través de ciertas prácticas artísticas y definiciones surgidas desde los años sesenta, vemos cómo ha sido redefinido el rol del artista productor de objetos y situaciones, calificado por Buchloh de “arcaico irracionales”, que progresivamente tiende a la desmaterialización bajo la atmósfera y el proceso del artista como “médium místico-trascendental” versus la del “artista como científico-filósofo-artesano que entrega a la sociedad el resultado objetivo de su trabajo” (2004, 13). Esto significa que esta tendencia a mistificar ciertas prácticas recuperando lo arcaico es coherente con la idea de que los propios museos son permeables a la recuperación de sus antiguos y “obsoletos” modelos expositivos. De hecho, existe una clara coincidencia entre la recuperación actual del “arcaísmo” practicado por los artistas y las formas de difusión y de recepción propias del período denominado premuseal. En la actualidad, vemos que las prácticas institucionales y los artistas alternan distintos modelos pasando de filósofo o crítico a analista inquisitivo e, incluso, se le ve como un antagonista que en muchos casos es señalado como un “activista”. Los artistas han ampliado sus prácticas desde el momento en el que “ser artista” ha dejado de ser un territorio exclusivo y definido por su productor. En definitiva, desde los años sesenta, comienzan a alterar y alternar sus roles con el del historiador, el crítico, el artesano o el fabricante, al punto de “borrar” la propia huella, la del autor. Buchloh comenta:

Hemos mantenido que Broodthaers asumió una actitud de artista disfrazado de historiador y de historiador disfrazado de artista. La apariencia obsoleta y el embozo decimonónico de su obra indicaban literal y pragmáticamente el estado actual del arte como práctica histórica determinada en su totalidad por la institución del “museo”, un poderoso instrumento de legitimación cultural (2004, 35).

En el capítulo cuatro veremos cómo desde los años ochenta en adelante hemos sido testigos de cómo instituciones culturales han transformado su apariencia, han disfrazado su práctica, discurso y visibilidad a través de la alianza temporal con artistas, colectivos y ONGs. Ya no solo se exponen obras como si se tratara de una ocupación temporal y parcial de los espacios institucionales, sino que el artista propone y dispone de los espacios, las

colecciones y el personal incluso, como si formara parte administrativa de la misma entidad. Esta licencia y toma de partido inédita de los artistas como agentes de transformación y cambio – imposible de concebir e imaginar en las décadas precedentes– se ha convertido en un programa museológico –en tanto voluntad institucional– que posibilita modificar el espacio de las salas o la arquitectura del edificio, intervenir las colecciones e, incluso, modificar el rol de los funcionarios de la propia institución.

Era el periodo de la llamada “segunda generación” de la crítica institucional. Entre los nombres habitualmente citados se encuentran Renée Green, Christian Philipp Müller, Fred Wilson y Andrea Fraser, artistas que prosiguieron la exploración sistemática de la representación museológica, examinando sus conexiones con el poder económico y sus raíces epistemológicas que se hunden en una ciencia colonial que trata al Otro como objeto a exhibir en una vitrina

De algún modo, la dimensión extrainstitucional que contenía la noción de *site specific*, inaugurada por Robert Smithson con las intervenciones en el espacio extragalerístico, en el paisaje extraurbano, ahora se ha revertido y ha sido el propio lugar de la institución el considerado como “apto” para la propuesta artística. La noción de *site* se ha desplazado hacia el museo. Por lo tanto el museo ha sido revalorado, deconstruido y desactivado en sus connotaciones formales y semánticas a partir de ser considerado *site specific* de la crítica institucional, que se explicita a través del régimen visual, textual y discursivo que ofrece la puesta en escena o la exposición. Se subvierte así la mirada tradicional del museo moderno, que fue durante más de doscientos años, por una parte, nacionalista y, por otra, universalizante de objetos, prácticas e ideologías ejercidas con autoridad y coerción desde un *site* hegemónico, transforma en la actualidad su fisonomía, aunque para algunos intelectuales más pesimistas y críticos como Sheick y Möntmann subsiste la “sospecha” respecto de la “real” capacidad autocrítica y destructiva de la institución. De acuerdo a ese cuestionamiento, todos sus intentos de atenuar o disimular su poder, camuflándose, expandiéndose, devorándose y recreándose a sí mismo, no son más que otra cara de la misma moneda, donde los discursos, artistas y obras que critican terminan siendo cooptados por la institución, en palabras pesimistas de Brian Holmes leemos:

Sin ningún tipo de relación antagonista o ni siquiera agonística con el *status quo*, sin ningún afán de cambiarlo, lo que se acaba por defender consiste en poco más que en una variación masoquista de la autoservicial “teoría institucional del arte” promovida por Danto, Dickie y sus seguidores (una teoría del reconocimiento recíproco entre miembros de un grupo de afines –lo que se llama equívocamente un “mundo”– reunidos por su culto al objeto artístico). Se cierra así el bucle, y lo que en el arte de los años sesenta y setenta había sido una corriente transformadora compleja, inquisitiva y a gran escala, parece llegar a una vía muerta con determinadas consecuencias institucionales: complacencia, inmovilidad, pérdida de autonomía, capitulación frente a distintas formas de instrumentalización (2007, 55).

De ahí que no resulte extraño que muchas instituciones actuales estén orientadas a organizar su programa expositivo y público a través de la crítica institucional como parte de su calendario permanente. Uno de los mayores ejemplos en España de esta formalización y visibilidad de la crítica institucional bajo el alero institucional ha sido el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) y posteriormente el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. La constante de este programa de prácticas críticas e instituyentes tienen que ver con el sistema de trabajo e ideología cultural de Manuel Borja-Villel.

A pesar de que el balance de los diversos proyectos que el MACBA ha emprendido en los últimos años con el objetivo de rearticular la relación entre el museo y la ciudad es desigual, en cualquier caso estos proyectos han logrado señalar los verdaderos límites de la crítica institucional, los límites del propio museo: por un lado la noción misma de representación, y por otro las formas administrativas y organizativas a las cuales el museo está sujeto, en su condición de pieza de una estructura estatal más amplia (2006, 1).

En el capítulo cinco, se aborda el MACBA en su gestión hasta el año 2004, para dar cuenta de su compleja y móvil trama institucional, curatorial y museológica, en la que operan distintos procesos visuales y discursivos que interactúan entre sí de manera entrópica y versátil: los objetos, los discursos, el contexto, la temporalidad, el lugar, los modos de

relación entre el sujeto y el objeto en un espacio específico y discursivo, las audiencias, los colectivos o comunidades afines. Todos esos factores coexisten simultáneamente entre los pliegues institucionales –citando a Muntadas– de lo protegido y desprotegido⁵.

Se podrá apreciar en este capítulo cómo el programa del MACBA estaba determinado por un estado de alerta permanente respecto de las señales del arte contemporáneo, los museos, las grandes exposiciones y las bienales, afectados por las relaciones de mercado globalizado –en su expresión de turismo cultural– y por los sistemas posindustriales de tercerización. En este contexto, el museo ha quedado convertido en el más rentable producto de venta al servicio del consumidor globalizado. En el capítulo se analiza el tránsito que ha tenido el MACBA desde una crítica institucional formalista e historicista – que se verá reflejada en la programación expositiva inicial, que busca recuperar las prácticas artísticas conceptuales y posconceptuales– hasta propuestas donde el espacio expositivo se abre a territorios donde el arte se tiende a desmaterializar y a superar los límites del museo. En tal sentido, si la programación se concibió inicialmente como una puesta al día en materia de arte internacional, posteriormente se ha visto cómo el propio museo ha convertido la indisciplina o lo extracurricular en el propio programa de acción. Si en principio las actividades de extensión o de servicios al público eran un complemento de las exposiciones, en la actualidad se han convertido en un programa paralelo –en tanto no depende de la parrilla expositiva– y autónomo –en tanto su ritmo, proceso y norte programático opera bajo las propias reglas que el grupo de estudio establezca–. Con esto, la problemática en torno al dentro y fuera del museo pierde importancia, pues el valor de lo que se investiga, produce y acontece ya no depende del régimen visual que ha sido y es el gran sistema a través del cual el mundo globalizado y los megamuseos funcionan. El MACBA eliminó, de alguna forma, la jerarquía de sus actividades y, por lo tanto, el servicio público ya no es un programa ajeno o paralelo, sino que se convertido, a ratos, en un eje central, que se adelanta al programa expositivo y permite repensar y reprogramar las exposiciones del mediano y largo plazo. El servicio público ya no es un ámbito de reflexión

⁵ Antoni Muntadas (*On Translation*, Macba, 2002) establece la división de los espacios sociales en ámbitos “protegidos” y “desprotegidos” para referirse a los significados de las imágenes, los cuales cambian según los contextos y lugares. Una imagen en una valla publicitaria no significa lo mismo que la misma imagen al interior del museo. Es así como el “contexto” influye en la apreciación de una obra, retomando a Arthur Danto (1999, 56), pues los significados dependen del contexto y no necesariamente de las obras en sí.

paralela o que se constituya a partir de las exposiciones y eventos, sino que es en sí mismo un programa de avanzada y conjetura. Ahora bien, no necesariamente lo que se conciba en el ámbito de la reflexión crítica tiene su correlato en un régimen visual o expositivo, lo que garantiza su autonomía y permite que la crítica institucional que de allí surge logre su mayor distancia respecto de los lineamientos centrales de la institución.

El programa del MACBA se ha elaborado sobre la dialéctica del *site* y *non-site* y, mediante la investigación, se ha propuesto la progresiva deconstrucción y desmaterialización del “objeto arte” expresado en exposiciones que se detienen con mayor rigor en el período posminimalista, conceptual y posconceptual desde los años sesenta hasta los noventa, basta revisar la programación del MACBA para reconocer este giro expositivo.

Por otra parte, los artistas y los proyectos expositivos también han redefinido aspectos de la museografía y la museología actual, concibiendo su propia entidad museal sin la venia o la aprobación de las grandes corporaciones. El MACBA ha buscado deliberadamente formar parte de una *nueva geografía* de resistencia al modelo capitalista y globalizado del turismo cultural. Se trata de una “geografía de las instituciones artísticas” en un mundo globalizado, con espacios de resistencia para públicos diferenciados, ámbitos abiertos al debate, entidades privadas o museos públicos, galerías alternativas, *kutnshalles*, *Kunstverein* y redes temporales o permanentes, en los que se reflexiona activamente superando la decimonónica definición de la UNESCO. Ya no se trata de un lugar abovedado en el que atesoran “objetos” valiosos para los que se debe “conservar, exhibir y difundir”. Ahora los verbos son otros: una nueva geografía de instituciones produce objetos, situaciones o conocimientos, son motores de reflexiones y procesos productivos a nivel intelectual y material. El museo como lugar de generación y no mera bóveda receptiva y de consumo voraz.

El grado de especificidad que ha adquirido la crítica institucional está dado fundamentalmente por el instrumento o el medio de difusión, laboratorio de pruebas o por la plataforma privilegiada que puede llegar a ser la exhibición temporal o permanente. Y en

este sentido, la crítica institucional se reconoce en y a través de la praxis expositiva del MACBA, lo que ha determinado que quienes se ocupan del tema, de uno u otro modo, están implicados con las prácticas del arte contemporáneo donde la institución es el propio objeto de análisis, crítica, alabanzas y rechazos: el museo como arena de combate. Esta dimensión paradójica ha obligado a varios ajustes institucionales para buscar el modo en que la institución asuma sus imposibilidades y potencie sus fortalezas a fin de evitar la demagogia y el caos programático. La idea de su actual director es buscar la forma de que las distintas unidades asociadas al proyecto MACBA estén organizados e interconectados a fin de que se traduzca en un movimiento coherente y organizado, pues ha habido muchos momentos en que al interior del museo se han generado actividades sin que tengan necesariamente una relación directa con el propio MACBA. Tal vez la experiencia del proyecto fallido *Cómo queremos ser gobernados* llevó a los que dirigen los proyectos del MACBA a repensar su accionar y discurso mucho más allá de la ingenuidad de una institución reguladora, sancionadora y legitimadora.

El paso de un paradigma representacional a otro relacional es, en este momento, una de las tareas centrales que hemos emprendido en el MACBA, como resultado de este proceso de profundización autocrítica. A estas alturas ya podemos afirmar que el destino de la crítica institucional pasa por su socialización más allá de los límites del museo, ya que si se limitase al reducto del museo y la exposición podría fácilmente convertirse en un nuevo formalismo (Borja-Villel 2006, 1).

En el capítulo seis, se abordan los antecedentes de la crítica institucional, tanto desde la práctica artística como de la teórica, en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Santiago de Chile. Se presentan diversos formatos de intervenciones del MNBA desde el año 1969 y 2010 –Juan Pablo Langlois con *Cuerpos blandos*, *Cutting* de Gordon Matta Clark; la performance de Leppe, o el trabajo de Sebastián Preece, en el que propone unir internamente al MNBA con el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) perteneciente a la Universidad de Chile– que son parte de una breve pero significativa historia en la línea de la crítica institucional. Asimismo, se presenta el programa *Ejercicios de colección*, cuyas intervenciones incorporaron programáticamente un cambio en la narrativa y práctica del

Museo. Se desarrollarán en particular tres exposiciones que se constituyen en una gradiente de posibilidades de prácticas críticas a partir de una exposición que en primer lugar establece una crítica a la representación del paisaje, luego una exposición dedicada a identificar la relación entre ocultamiento y revelación, a partir de la “desclasificación” de archivos de arte, en analogía con los Desclasificados de la CIA y finalmente, la itinerancia del programa *Ejercicios de colección* y cuya primera exposición fue *Territorio e identidad* en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, y luego presentada en la ciudad de Temuco, durante el año 2011, año en que culminó el ciclo expositivo. El programa *Ejercicios de colección* se constituye en el punto de fuga de la institución permitiendo dar cabida y salida a investigaciones ampliadas o interdisciplinarias, donde el ámbito especializado y disciplinar del arte, cede sus fronteras para asumir que no puede responder a preguntas que superan su campo. De este modo, se desarrolló un programa curatorial que define como estrategia inicial el establecimiento de contrapuntos entre obras tradicionales y contemporáneas, para revisar y actualizar críticamente las obras pertenecientes a la propia colección. Una práctica expositiva trabajada y concebida a partir de la praxis de los artistas contemporáneos que son invitados a intervenir el espacio, como si se tratara de un *site specificity*. Un espacio específico, una obra específica, un público específico en un tiempo específico que son activados y problematizados por el artista que está dispuesto a negociar sus propios límites y se encarga de explicitar los límites de la propia institución en un breve ejercicio curatorial y museográfico. *Ejercicios de Colección* surgió como la propia posibilidad de experimentar con los límites formales, históricos y conceptuales de la institución a partir de un paradigma inicialmente representacional, que por lo innovador e inédito en el contexto local, progresivamente ha derivado en un formato más relacional, en la medida que surgen nuevos actores en torno a categorías como “autor”, “artista” y “obra”. El proyecto del año 2008 titulado *La Pieza que falta* ha significado instalar objetos y situaciones “no tradicionales” en la medida que se ha expuesto un casquillo de bala y una serie de fotografías y documentos en los que se reconstruye el atentado del que fue víctima el museo durante el golpe militar de 1973. La propia microhistoria del museo se convierte en objeto de exhibición, estableciendo el punto de no retorno de la estrategia crítica en la medida que es el propio museo el que “supera” parcialmente el valor de culto bajo el cual ha sido concebido política e históricamente y avanza hacia el valor expositivo.

La tesis culmina en el capítulo siete, a partir de la proyección en el tiempo de la exposición de *La Pieza que Falta*, y que durante el año 2014 se trabajó profundizando en la investigación de las circunstancias, impacto y visualizaciones de todo lo relacionado con los impactos de bala contra el MNBA, que fue registrado por el fotógrafo Sergio Berthoud. Para dar imagen a una serie de situaciones desconocidas para la historia de Chile, se revisaron antecedentes, testimonios e informes científicos provenientes de la PDI (Policía de Investigaciones), el CNCR (Centro Nacional de Restauración y Conservación) y de un par de informes forenses, para dar cuenta de forma hipotética lo que habría ocurrido con los cuerpos de las dos mujeres pertenecientes a los retratos impactados por balas. En este proyecto, la autoridad del historiador o teórico del arte queda supeditada a los especialistas de otros campos disciplinares. Lo extradisciplinar, dado por los ámbitos de investigación y análisis que cubren los peritos policiales (PDI) y los expertos del CNCR, señala aspectos conjeturales a partir de evidencias científicas, suspendiéndose el grado de subjetividad proveniente del mundo del arte en general, al mismo tiempo que aportan operatorias y nuevos formatos de trabajo en torno a la reconstrucción de la memoria y la restauración de la sensibilidad social a través de la “célula especializada” de D’Oherly o el “dispositivo estético”⁶ de Déotte. Es decir, tanto los elementos especulativos en forma de “herramientas” analíticas, como los documentos y antecedentes aportados por la documentación, los relatos testimoniales, los bocetos del dibujante de la PDI y los especialistas en general, se ofrecen para el juicio crítico, la memoria y la reconstrucción de un acontecimiento necesario de inscribir dentro de la narrativa del museo y, por extensión, dentro de la narrativa de la tragedia y/o catástrofe que constituyó el golpe y posterior dictadura militar en Chile.

⁶ Jean-Louis Déotte señala que “son los aparatos que otorgan propiedad a las artes y les imponen su temporalidad, su definición de la sensibilidad común, así como de la singularidad cualquiera. Son ellos los que hacen época y no las artes” (Santiago: Metales Pesados, 2012), 16.

Capítulo 1

El museo en tres momentos: premuseo, museo moderno y posmuseo

El *posmuseo*⁷ es, tanto en el ámbito espacial, conceptual y de gestión, donde conviven en forma simultánea el premuseo, el museo moderno, y el Museo de Arte Contemporáneo. Son los tres momentos de la situación histórica de los museos en occidente, y que logran su punto de síntesis y fusión entrópica ante la práctica artística de artistas e instituciones en los últimos cuarenta años. Es decir, en ningún caso constituye un nuevo estado o la superación del museo tradicional, sino que simplemente una nueva fase de este o incluso su crisis. El posmuseo, entonces, solo se visibiliza una vez que ya hemos constatado la existencia del museo como tal. El posmuseo es el ámbito póstumo que hace posible que la propia institución, sus administradores, directivos, curadores y los artistas piensen su estatuto institucional. Este círculo reflexivo o de autorreflexividad ha desencadenado una serie de exposiciones temáticas, obras, proyectos y ediciones de libros que han buscado de uno y otro modo dar forma a esta ola creciente y ambigua de museofobia⁸ y museomanía⁹. Más aún, en una misma institución se pueden reconocer la convivencia de estas tres orientaciones y el modo en que cada una reclama un espacio y un tiempo para su existencia. Sin duda, la labor que enfrentan las instituciones museales contemporáneas resulta en sumo grado compleja y, por lo mismo, se requiere la advertencia de las paradojas contenidas en la praxis y discursos, a fin de agilizar las acciones instituyentes. El posmuseo existe solo en el

⁷ La utilización de los prefijos *pre* y *post* resultan de la opción metodológica por insistir y tensar las intersecciones, cruces y desvíos de la noción de museo, pues es evidente que no siempre se designa lo mismo con este término. Los prefijos indican la necesidad de revisar temporalidades previas, transitorias y póstumas a la emergencia de la idea de museo. La estrategia ha sido anteriormente utilizada por Lyotard para identificar las fuerzas conservadoras respecto de la modernidad, ocultas bajo las nociones de premoderno, antimoderno y posmoderno. Perry Anderson, en *Los orígenes de la posmodernidad*, incluso utiliza los prefijos *citra* y *ultra* para radicalizar la idea de lo moderno, en contra y a ultranza.

⁸ Los movimientos artísticos de fines de los años sesenta se declaraban en contra del museo o sus obras eran antimuseo, aspecto radical que pretendía eliminar los muros entre el arte y la vida, valorando más el proceso que los resultados finales o productos.

⁹ La museomanía es la afición de los Estados y de los privados por inaugurar museos como garantes de identidad y alta cultura, que se observó durante el siglo XX tras la Segunda Guerra Mundial y luego a partir de los años ochenta y noventa. Este fenómeno de las dos últimas décadas ha sido de tal envergadura que se asocia “progreso, cultura y turismo” con el museo. La museomanía es esta pasión desenfadada de las “masas” por visitar y acceder a obras de arte que han sido convertidas, por los *mass media*, en objetos de culto obligado para todo viajero permanente u ocasional.

ámbito discursivo de esta investigación, en el no-lugar¹⁰, en la imposibilidad real de permanecer quieto e inmóvil, puesto que ninguna institución museal es capaz de contener y cargar simultáneamente con todas las expectativas de los artistas, teóricos, conservadores, museólogos y público en general, de ahí su naturaleza paradójica.

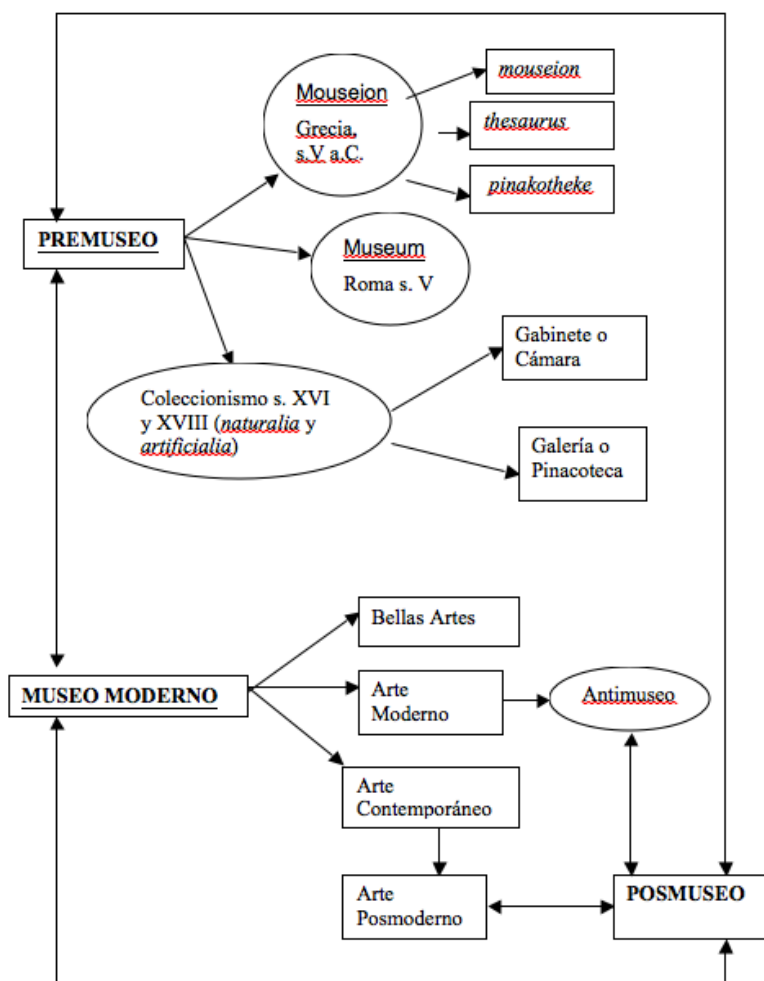


Diagrama en el que se aprecian los distintos momentos de la historia del museo, y de cómo estos afectan o se relacionan con la idea del posmuseo.

¹⁰ Entendido como no topos –traducción directa del libro *Utopía* de Tomás Moro (Lovaina, 1518)– y en el sentido actual dado por el antropólogo Marc Augé: “La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: estos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de ‘lugares de memoria’, ocupan allí un lugar circunscrito y específico. [...] Se ve claramente que por ‘no lugar’ designamos dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios”, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (Barcelona: Gedisa, 1994), 83-98.

1.1. El museo como vocablo premoderno¹¹

Aunque históricamente el museo en sus orígenes resultó de la fusión entrópica¹² y progresiva de cuatro instituciones de la antigüedad clásica, que en principio no tenían muchos aspectos en común, sin embargo, con el tiempo terminaron siendo fundamentales y complementarias: *thesaurus*, *mouseion*, *biblioteka* y *pinakothéke*. En cada uno de estos espacios, con objetivos específicos y características previamente delimitadas, se intentó controlar el paso del tiempo, sus fricciones, en una abierta actitud contra el olvido, en favor de la memoria, del intercambio y el encuentro cultural.¹³

Desde una perspectiva historiográfica, los *thesaurus* griegos fueron los primeros espacios arquitectónicos destinados a la acumulación y conservación de los objetos valiosos, en su mayoría exvotos, llevados por los fieles, y que un guardián en cada caso permitía visitar. Algunas veces, alrededor del mismo templo (santuarios de la sabiduría) los habitantes de una ciudad construían un pequeño monumento o capilla votiva llamada (*thesaurus*), destinada a recibir las donaciones o los objetos expoliados a otras culturas (Alonso Fernández 1999, 50). El santuario de Delfos ha conservado muchos de estos espacios “y uno de ellos, el de los atenienses, hace algunos años se ha podido reedificar” (Bazin 1969, 14).

Posteriormente el *thesaurus* será reemplazado por el templo *mouseion*, que se convirtió en una entidad física e institucional bastante más compleja que su antecesora. Dicha complejidad no sólo radicó en la acumulación de objetos, sino también en la forma de

¹¹ También podemos aceptar como sinónimo de premuseo, el término protomuseo utilizado por María Bolaños en *Historia de los museos en España* (Guijón: Editorial Trea, 1997), 15. Aunque para ella, esta noción se aplica fundamentalmente al “tesoro” como el origen o el embrión de futuro museo moderno. Monserrat Iniesta para referirse a la etimología del museo comenta que hay que remontarse al período “pre-museístico”, en *Els gabinets del món. Antropologia, museus i museologies* (Lleida: Pagés, 1994), 37. Francisca Hernández en *El Museo como espacio de comunicación* también se refiere a la prehistoria o protohistoria de los museos (Guijón: Editorial Trea, 1998), 67.

¹² Desorden al interior de una diversidad homogénea.

¹³ En Alejandría se pudieron tener los Anales Sagrados Egipcios, una Historia de Babilonia, una exposición de la religión Mazdea persa, estudios sobre Zoroastrismo, textos del Budismo y los escritos sagrados de los judíos.

concebir los objetos y su relación de dependencia con el espacio que los contenía. Al parecer, tiempo y lugar fundan el término *mouseion*, unas coordenadas que los atenienses de Delfos requirieron en la medida que se les acumulaban las antigüedades griegas como fruto del pillaje de Verres y la dimensión más académica del *mouseion* en la versión de Alejandro Magno.

El *mouseion* inicialmente no fue concebido para la exhibición de obras de arte, sino como lugar para inspirar, provocar o reunir los saberes de una cultura. Los objetos valiosos se encontraban en el palacio y eran de uso exclusivo de los poderosos de la sociedad. En lo que se refiere al patrimonio pictórico los griegos clásicos agruparon también las obras maestras más célebres de sus gloriosas escuelas de pintura en pinacotecas¹⁴. Esta institución aparece en el siglo V a. C. los Propileos de la Acrópolis de Atenas construidos por Pericles, estaban dotados de una *pinakothekè* en una de sus galerías. Otras instituciones que más tarde tendrían vigencia fueron las *gliptotecas* (museos de esculturas) y las *dactilotecas* (colección de camafeos). Es importante consignar que los griegos no asignaron el mismo valor al pasado que los romanos, de tal modo que tanto el *mouseion* como las instituciones afines, de este primer momento, estaban más bien orientadas hacia labores de educación, culto, catarsis, fruición y ocio de algunos privilegiados.

1.1.1. Gabinetes de curiosidades

El modelo gabinete de curiosidades o cámara de maravillas (*Wunderkammern*) que, de acuerdo con el país o la región, tuvo variadas nominaciones, representan un excelente síntoma de la tendencia cultural de los primeros eruditos del período: “Aunque inicialmente designaba a un lugar cerrado, con el tiempo cambió de dirección, y se caracterizó por un espacio adaptable y luego para enseñar, estudiar y dar a conocer los objetos” (Mauries 2002, 30). Son gabinetes atiborrados de curiosidades que se organizan como microcosmos

¹⁴ Nombre que viene de *pinas*, que quiere decir tabla, pues los cuadros, llamados *pinakès*, se pintaban entonces sobre madera.

de cosas raras cuya composición es variada y está sometida a órdenes heterogéneos. Se acoge a toda la jerarquía de los objetos, animados e inanimados, sin distinción “desde el hombre hasta los objetos de arte, pasando por los productos de la naturaleza, pero partiendo siempre desde un principio de excepcionalidad.” (Bolaños 1997, 58) De este modo las fronteras entre lo científico y lo sobrenatural, entre la realidad y la ficción, entre lo sagrado y lo profano cedieron sus límites “desvelando, bajo un aparente revoltijo, el pensamiento sintético y humanista de sus realizadores.” (Henri Rivière 1993, 69). La acumulación fue gradualmente imponiendo un orden, aunque esto no implique una perspectiva específica: “Poner orden amontonando allí donde no hay, es delirar taxonómicamente. Existe una infinidad de órdenes, a saber, ningún orden. Querer unificarlos, es decir, encontrar el Orden, conlleva una desmorfologización de las cosas amontonadas y puestas en relación” (Guidieri 1997, 39). Guidieri explica cómo se encuentran la magia y la ciencia, combinando la curiosidad, la admiración, el juego, la fatalidad y el azar en las *Wunderkammern*. La forma de organizar estas colecciones fue a partir de la identificación de *naturalia*, *mirabilia*, *artefacta*, *científica*, *antiquies* y *exótica*¹⁵.

Pero según la dicotomía clasificatoria establecida en *naturalia-artificialia*, los gabinetes de curiosidades persistirán en su eclecticismo durante varios siglos, puesto que el desarrollo de colecciones en que se albergaban solo las obras *producto de la razón y las habilidades del hombre* constituirán puntualmente el ámbito *artificialia*¹⁶, que dará origen tanto a los museos de ciencias naturales, de historia, como de las especializadas galería de arte o pinacoteca – surgidas de la especialización de las *Kunstammer*¹⁷–: “En estas colecciones, los trabajos del hombre –productos del artificio– podían también albergar trabajos de la naturaleza, especialmente aquellas piezas consideradas únicas” (DaCosta Kaufmann 1997, 142).

¹⁵ En el ámbito de lo exótico, estaba permitido provocar modificaciones entre los objetos de la colección, de tal modo que hubiera productos muy híbridos: “que reflexionaban sobre la variedad y diversidad de la creación. Esta estética de lo híbrido, expresaba el deseo de unir el arte con la naturaleza”. Patrick Mauries, *Cabinets of Curiosities* (Londres: Thames and Hudson, London, 2002), 94.

¹⁶ En forma genérica, a diferencia de la *naturalia*, la *artificialia* está definida a partir de los objetos o elementos realizados por la mano del hombre, lo que posteriormente también pasará a llamarse *Kunst*.

¹⁷ Georges Perec en su libro *El gabinete de un aficionado* (España: Anagrama, 1989) realiza una aproximación muy productiva entre el *Kunstammer* como atesoramiento, síntesis y fin del arte.

Si el museo se podía comparar a un templo, el museo actual es antes que nada un laboratorio de artes, donde se reemplaza la reverencia por un espíritu inquisitivo. Y la audiencia, por lo tanto, en vez de ser feligreses, se convierte en un *forum* o en una arena de participación. Este aspecto cambiante de las colecciones es una constante en el coleccionismo museal. Los objetos cambian progresivamente y se va ampliando el rango de lo coleccionable, contrario a lo que se podría haber supuesto tras la aparición del museo moderno y especializado. Benjamín, refiriéndose al espíritu coleccionista, entrega luces respecto de esta ambivalencia con la cultura material: “La cultura le parece entonces algo cosificado. Su historia no sería nada más que el poso formado por momentos memorables a los que no ha rozado en la conciencia de los hombres ni una sola experiencia auténtica, esto es política” (Benjamin 1984, 94).

Esta necesidad de mantener intacta la colección tal vez sea el rasgo más destacable y original del coleccionismo privado, pues los grandes coleccionistas por lo general establecieron normas legales mediante las cuales se debía conservar el carácter íntegro de la colección. Ahora bien, este aspecto que posee su dimensión positiva, también se traduce en una dificultad, pues los museos inicialmente quedaron condicionados precisamente a exponer en forma permanente la totalidad de las colecciones heredadas, produciendo un cierto estatismo y un conflicto con la necesidad de actualizar a la institución mediante el movimiento, investigación e incremento de las colecciones (Weil 1999, 133-138), lo que implica que estas colecciones entran en crisis precisamente a partir del paso del tiempo. Es nuevamente la condicionante temporal la que obliga a reformular este tipo de coleccionismo.

A medida que se consolidan los modelos de la ciencia experimental, aparecen nuevas formas de organizar el conocimiento. El camino de la transformación de las curiosidades en documentos de la historia natural ocurre desde la segunda mitad del siglo XVII, coincidiendo con el traslado del coleccionismo desde el ámbito privado al público¹⁸, así

¹⁸ Respecto al tema del acceso progresivo de un nuevo “público” al mundo del arte, quizás, una de las investigaciones más significativas sea la reciente publicación en español de *El museo efímero*, de Francios Haskell.

como con incipientes actitudes tendientes a hacer las colecciones más accesibles. Si durante el Renacimiento, las colecciones habían evocado la representación armoniosa del mundo, puesto que cosas diversas podían estar articuladas mediante uniones invisibles, en que se priorizaba una serie de objetos morfológicamente similares, estables y que eran mostrados en función de sus características perceptibles. Al especializarse las colecciones se especializarán, lo harán también las instituciones: “Y dentro de estas instituciones, los espacios comenzarán a dividirse, estableciendo diferenciaciones entre los propios objetos y creando nuevos espacios destinados a la investigación (constitución de archivos y catálogos), ahora que se reclaman nuevos especialistas en la organización de las colecciones” (Inieta 1994, 52).

En referido a la museología, la época comprendida entre 1530 y 1600 le dio la forma extensiva que ya no detendría su desarrollo, los siglos siguientes no harán más que añadirle nuevas orientaciones respecto del gusto y un mayor valor dedicado a la obra de arte *en sí*. Se fundarán nuevos centros artísticos y el museo adquirirá una significación más importante en la cultura y en la pedagogía. En el siglo XVIII se transformará en una institución pública al desarrollarse simultáneamente la noción de cultura, como totalidad que abarca a todos los individuos de una sociedad con ciertas restricciones propias de la época.

Todos los elementos que componían un gabinete principesco estaban allí reunidos: una *Kunstkammer*, o gabinete de arte¹⁹, una *Schatzkammer*, o tesoro del tesoro²⁰, una *Wunderkammer*²¹, o gabinete de curiosidades de la naturaleza, una *Rüstkammer*²², o guarda ropa de armaduras de parada y, en suma, un museo de historia. El menos desarrollado era el

¹⁹ En latín, para designar una colección de obras de arte y de curiosidades, se emplean algunas veces los términos *cimeliarchium*, *cimelium*, *cimeliotheca*, *rarothecca*; la palabra ‘gabinete’ tiene su similar inglés en *closet*, antes de adoptarse en Gran Bretaña.

²⁰ Habitualmente destinada a las joyas y la orfebrería. Durante la Edad Media estos espacios de atesoramiento fueron muy populares y objeto de saqueo y destrucción.

²¹ Se coleccionaban entre otros objetos en las *Wunderkammer* aparatos de óptica, instrumentos de música, autómatas, relojes, juegos diversos, trajes y objetos exóticos. Accesorios de la magia, raíces de mandrágora, los fetos deformes, los animales extravagantes, los monstruos y los famosos bezoares (concreciones calcáreas que se formaban en el estómago de algunas cabras de las montañas de Persia).

²² Según Bazin, la *Rüstkammer* (cámara rústica) es una forma de colección, específicamente germánica, muy apreciada en el este de Europa.

gabinete de arte (Bazin 1969, 73-74). Los alemanes tienen toda una gama de expresiones según el objeto de la colección: *Raritätencabinet*, *Curiositätencabinet*, *Naturaliencabinet*, *Munzcabinet* (gabinete de medallas), *Mineraliencabinet*; la palabra ‘gabinete’ equivale al vocablo *kammer*, que no deja de emplearse.

Las *naturalia* comprendían entre todas las curiosidades y extravagancias, habituales en ese género de gabinetes, una gran cantidad de abortos de la naturaleza, de esos monstruos –a los que se atribuía entonces un carácter casi metafísico–, de esas desviaciones de la biología que se consideraba permitirían desentrañar el secreto del universo. En aquel tiempo, se disputaban y se buscaban los fetos monstruosos; cuando eran humanos, se pretendía que eran producto de sueños durante la concepción o el embarazo, creencia que ha subsistido casi hasta nuestros días. Esto explica esa extraña atracción despertada en aquella época por los enanos y los bufones²³, gusto que la corte de España conservó hasta el siglo XVIII; esos seres deformes eran ‘maravillas de la naturaleza’ (Bazin 1969, 75).

La extraordinaria diversidad de sus contenidos denota las diferencias sociales y de riqueza de sus propietarios, así como su proximidad o lejanía de los centros en que se definen las modas, pero también se constatan particularidades nacionales.

La fase de máxima expansión se produce entre el siglo XVI y durante todo el siglo XVII, en ser sustituidos el gusto por las “rarezas” de la historia natural. A pesar de la diversidad formal, todos ellos obedecían a una función similar: de un lado, componer un conjunto de objetos y dotarlo de un discurso mediante el cual cada pieza adquiriría la capacidad de representar una porción del mundo existente, es decir, de manera que la ordenación de los materiales representados y demostrados el conocimiento del mundo. Pero no siempre han estado interpretados así (Iniesta 1994, 45).

²³ Sin ir más lejos, basta recordar *Las meninas* de Velázquez.

Al revisar la actividad museal de este período se hace evidente que la una racionalidad detrás de ella responde a taxonomías muy diferentes a las utilizadas en la época moderna y posmoderna²⁴.

La combinación de tres elementos distintos explicaría la enorme variedad de gabinetes: un elemento epistemológico –episteme renacentista–, uno de organización –las técnicas mnemotécnicas extraídas del *arte de la memoria*– y uno programático –experimentos de concreción tridimensional de estas técnicas, como el *Teatro de la Memoria* de Giulio Camillo–²⁵. Las diferencias van a depender, en cada caso, de quién era el coleccionista propietario –príncipe, estudioso o comerciante–, de la naturaleza de su autoridad –financiera, intelectual, política o mágica–, y de qué visión del mundo era proyectada por el coleccionista en cuestión –el príncipe como centro del campo político, los estudios en el centro de los ámbitos intelectuales, el comerciante en el centro de la red comercial–. Al sur de los Alpes, los gabinetes contaban con una parte al aire libre, y proliferaron, especialmente desde finales del siglo XV, aquellos constituidos por estudioso, donde se combinaron la medicina, el estudio empírico y las exploraciones del mundo natural (Iniesta 1994, 46).

1.2. Un museo moderno: bellas artes, arte moderno y arte contemporáneo

El paso de las grandes colecciones de los soberanos europeos a los museos públicos se perfiló a fines del siglo XVIII. Con la Revolución francesa un número considerable de obras –que el día anterior dependían del rey, de la iglesia o de los particulares– fueron entregadas a la nación. El museo va a convertirse en el “último efecto del coleccionismo de pinturas hacia el siglo XIX” (Krauss 1996) y desde ese instante será una de las instituciones

²⁴ Este aspecto se desarrollará en el capítulo III.

²⁵ *El arte de la memoria* era un conjunto de técnicas mnemotécnicas utilizadas desde la antigüedad como un soporte en la oratoria, que va a subsistir en los monasterios medievales como ayuda para memorizar textos importantes u oraciones. Durante los siglos XV y XVI, cuando la imprenta va a hacer obsoleto el ejercicio de la memoria, estas técnicas van a ser adaptadas para servir como un método de descripción y de síntesis de la complejidad del mundo.

fundamentales para estructurar, contener y disciplinar el discurso cultural de los estados modernos. El decreto en que se anexó el palacio del Louvre constituye el primer antecedente directo de la institución museística moderna.

La ley del 26 de mayo de 1792 que creaba la lista civil del rey asimiló el palacio del Louvre a los monumentos de las artes y de las ciencias; la ley del 19 de noviembre de 1792 ordenó transportar los objetos de arte que previamente habían sido sacados de las casas reales; ese fue el acto de despojar oficialmente al soberano en provecho de la nación. Sin embargo, el público no podrá ver las obras maestras hasta después de la ejecución del rey. El 27 de julio de 1793 la Convención decidió que ‘el Museum de la República’ se abriría el 10 de agosto siguiente, aniversario de la caída de la realeza. La inauguración tuvo lugar ese mismo día, a la vez que se inauguraba la de los artistas vivos, presentada como de costumbre, en el Salón Cuadrado, pero hubo que cerrarla a fines de septiembre por tener que hacer reparaciones urgentes y se volvió a abrir el 8 de noviembre (Bazin 1969, 171).

La importancia de las colecciones de los museos de arte va creciendo, pero se hará un esfuerzo por un tipo de montaje diferente: es la época del “museo cínico”, según la expresión de Bazin, muy inspirado en la rigidez de la Bauhaus.

Gracias a Andrew W. Mellon, se creará en Washington un gran museo de arte, en el marco de la Smithsonian (National Gallery of Art, 1942). Los museos y los departamentos de arte moderno van independizándose gracias a los conflictos que separan en lo sucesivo al arte académico del de vanguardia. En Estados Unidos se crea en 1929 el famoso Museo de Arte Moderno (el MoMA) en una casita alquilada (Henri Rivière 1993, 79).

En Francia, el Museo Nacional de Arte Moderno fue inaugurado en 1937 en el actual palacio de Tokio.²⁶ En Alemania, previo a la Segunda Guerra, la situación será diferente,

²⁶ El palacio de Tokio ha albergado distintas instituciones, pues tras haber sido museo de arte moderno y una filmoteca y recientemente, en el año 2000, fue reinaugurado como Centro de Arte Contemporáneo a cargo de Nicolas Bourriaud.

puesto que los museos de arte marginaron las obras de vanguardia, etiquetadas como pertenecientes a la “cultura bolchevique”, lo que implicó que vendieran parte de sus colecciones a los museos extranjeros: “Bajo el régimen nacional-socialista van a multiplicarse los Heimatmuseen²⁷, es decir, museos pluridisciplinarios del terruño, ligados a una cierta mística del suelo (Blut und Boden)” (Henri Rivière 1993, p. 79. Espacios museales donde coexisten de forma “conveniente”²⁸ las ciencias naturales y humanas.

El primer museo que asumió deliberadamente la noción de “moderno”, entendido como tendencia del arte en oposición a una tradición decimonónica, fue el MoMA, haciendo del paradigma del “arte moderno” una condición constitutiva. De hecho fue tan deliberada y explícita esta opción, que su primer director, Alfred H. Barr, definió en 1934 lo que entendía por arte moderno:

Modern Art is a relative, elastic term that serves conveniently to designate painting, sculpture, architecture and the other visual arts, original and progressive in character, produced especially within the last three decades but including also pioneer ancestors of the nineteenth century (En Lorente 2011, 38).

De esta forma fue definida la noción de lo moderno que se aplicaría al campo artístico y cultural, en cuyo contexto se formó el Modern Movement en arquitectura, entre quienes se encontraban Le Corbusier, Mies Van der Rohe y los seguidores del Internacional Style (estilo internacional) que el mismo MoMA consagró en la exposición Modern Architecture: International Exhibition de 1932.

Por otra parte, el paso siguiente a la metamorfosis experimentada por los objetos que se han adquirido el carácter de museable, es determinar si estos objetos establecen una historia de sucesiones ideológicas y estéticas, y, por lo tanto, hacer diferenciaciones entre los objetos

²⁷ Esta institución nace en el siglo XIX, y continúa hasta nuestros días, según Andrea Hauenschild, se pasó “del *Heimatsmuseum* nostálgico de la ‘vida sencilla’, del idilio rural y de la naturaleza, al de la patria, la nación, y finalmente al del derecho de ‘sangre y del suelo’” (en Henri Rivière 1993, 80).

²⁸ La relación entre la ciencia y una visión evolucionista de la historia del hombre sirvió para justificar y fundamentar teorías racistas.

artísticos producidos en el pasado y los realizados en el presente, instalándose la disputa entre lo nuevo y lo viejo, donde el concepto de lo moderno tuvo un papel fundamental, en tanto que remite a lo nuevo, a lo que es actual y que no pertenece al pasado. Lo moderno se convirtió en un adjetivo que califica y descalifica a la producción artística, estableciendo límites cronológicos y hechos fundacionales que dirimían la cuestión entre pasado y presente.

Si bien conceptos como moderno no solo refiera a una cuestión temporal, que define al objeto vinculado a la idea de producción reciente, el cambio desde lo premoderno a lo moderno fue tan radical como aquel cambio que inscribía la imagen anterior a la era del arte en la imagen *en* la era del arte. Los artistas producían arte moderno sin la conciencia de estar haciendo algo diferente hasta que, retrospectivamente, se comenzó a aclarar que había tenido lugar un cambio importante. De modo similar ocurre el tránsito del arte moderno al contemporáneo.

Desde los años veinte se abre paso nuevos criterios en la arquitectura y la disposición al interior de los museos: así como en la construcción del edificio se abandona el recurso a los estilos históricos, en la disposición se renuncia progresivamente el criterio de la ambientación decimonónica para crear espacios más accesibles, seleccionando las obras expuestas y preocupándose por la mayor visibilidad, para lo cual se presta especial atención a los sistemas de iluminación y a la autonomía arquitectónica. Los museos son concebidos como símbolos de modernidad y, por lo tanto, constituirán formalmente la antítesis de los museo-mausoleos de la tradición. Los nuevos edificios contendrán en sí mismos la nueva ideología de las vanguardias que intentarán reflejar en el edificio la ideología del progreso y la pureza formal. Algunos museos fueron desarrollados por importantes arquitectos a través de un programa en el que se privilegiaba la autoría y la innovación tecnológica, entre ellos Le Corbusier, Van de Velde, Wright y Van der Rohe.

Pero es sobre todo después de la II guerra mundial cuando el museo debe afrontar una profunda revisión, no sólo de sus estructuras, sino también de sus funciones tradicionales.

En Italia las obras de restauración y reparación después de la destrucción bélica ha dado la oportunidad para realizaciones de alto nivel, de F. Albin, del estudio BBPR, de C. Scarpa, de F. Minissi y otros²⁹.

Respecto de la arquitectura del período moderno, una situación muy emblemática será el trabajo entre el fundador de la museología como disciplina y el arquitecto Le Corbusier:

Se trataba, en efecto, de hacer del museo una manifiesto a favor de la museología más avanzada con una galería cultural para el gran público, una galería de estudio, salas de exposición temporales, auditorio, biblioteca, sala de documentación, almacenes, talleres técnicos de restauración, archivos, fonoteca, estudio de registro sonoro, laboratorio, etc. El arquitecto Jean Dubuisson y su ayudante Michel Jausserand tradujeron espacialmente ese programa; así, los locales de conservación y exposición constituían un gran círculo discoidal y horizontal, fijado en el suelo, y los locales administrativos y científicos se levantaban en una torre acristalada con la proporción del modelado de las cornisas muy estrictas. Discípulo de Le Corbusier, Jean Dubuisson había organizado el edificio según el modulator (Henri Rivière 1993, 59).

El museo de crecimiento ilimitado proyectado por Le Corbusier, tiene como origen la pirámide del Museo mundial para el Mondaneum en Ginebra (1928-1929), consistente en un sistema de construcción económica y evolutiva a partir de la combinación en espiral de módulos de siete metros cuadrados alrededor de una sala central abierta sobre dos niveles Déotte intenta dilucidar la ideología que hay tras esta construcción de Le Corbusier:

Este desarrollaba una teoría de salas con tres naves a lo largo de una espiral de matriz cuadrada. La pirámide era sostenida por un bosque de finos postes; y su corazón, hueco. El visitante ingresaba al Museo por lo alto y descendía progresivamente hacia la base, descubriendo las etapas de la aventura humana,

²⁹ Existen numerosas publicaciones y páginas web que se han especializado en materias de arquitecturas y museos, unas de ellas son: <http://www.soloarquitectura.com/arquitectosresto.html> y <http://www.cerkania.com/arquitextos/exposiciones.asp>.

desde la prehistoria hasta nuestros días. Abandonando la forma terminada pero limitada de la pirámide, y el carácter místico de este verdadero templo del conocimiento universal (2000, 140-141).

Le Corbusier desarrolla en 1929-1930 el principio más modesto del Museo de crecimiento ilimitado, conservando del museo mundial la forma de la espiral –la forma de un zigurat, proveniente, probablemente, del Sargón II en Khorsabad, que era también un observatorio astronómico– así como la existencia, en el recorrido del visitante, de puntos de ruptura que acondicionaban pasajes hacia el exterior o hacia el corazón del edificio. Tanto formal como estructuralmente, el museo de crecimiento ilimitado se parece a la Villa Saboya (1928-1931), con la que comparte la contextura ósea de los postes portadores surgida del modelo Domino (1924), el principio del prisma perfecto flotando sobre los postes, el acceso bajo el edificio por una rampa y la vanalización de las fachadas.

A propósito del museo proyectado por Mies Van der Rohe, Le Corbusier identifica en este vacío el origen del caos. Para Santos Zunzunegui un museo monumental y ascético de este tipo corre el riesgo de ser demasiado laberíntico y confuso. En cierto sentido, todo museo es un caos de objetos y de significados, de tal manera que es necesaria una forma organizadora del espacio para que el espacio indeterminado no sobrecoja al espectador no avisado. En segundo lugar, junto al caos se experimenta la prueba de la destrucción y la ruina de la experiencia. Tal vez, una forma de destino es lo que constituye la museografía en un espacio museal. No puede ser más radical, habiendo sido planteada la exacerbación del descendimiento.

La imprecisión entre moderno y contemporáneo ha persistido con bastante frecuencia, aunque es posible pensar, que la nominación moderna es más precisa y actual que originalmente la noción de contemporáneo, para un cierto tipo de proyectos museológicos que ya es posible circunscribir al interior de un discurso catalogado de moderno.

Buren señala que los roles son diferentes dependiendo de si se trata de un museo o una galería, que inscriben al arte dentro de un sistema socio-político. Entre los roles, la conservación aparece como el primer objetivo a considerar por una galería o museo. Generalmente lo primero es comprar (adquirir), conservar y coleccionar para exhibir, y en segundo lugar es revender. La conservación se vincula con idea de *eternizar* o suspender en el tiempo, que proviene del siglo XIX con la aparición de los museos públicos y su prolongación en nuestro tiempo. Una obra de arte entonces constituye una suerte de fragilidad temporal que debe ser conservada artificialmente para garantizar “su vida” dando así una apariencia de inmortalidad. Luego será la colección, puesto que el museo no solo colecciona para eternizar sino para exponer y activar su rol frente a la experiencia estética. Esta experiencia está protegida al interior del museo, ya que se trata de un espacio protegido o refugio. Buren, señala al respecto, que “sin este refugio, ninguna obra puede ‘vivir’. El museo es un asilo” (1983, 59), pues una obra de arte sin el asilo del museo se “expone” a una crítica sin ningún tipo de regulación ni respaldo, la posibilidad de la obsolescencia es muy alta y probable. Esta intemperie a la que se expone la obra en el exterior de la institución no significa solo su desaparición material y conceptual, sino que la posibilidad de que la obra no circule en el relato y en la memoria de otros. Al interior de un refugio museal se garantiza su atemporalidad y su descompromiso con un tiempo y un lugar determinados, aspecto muy afín a la ideología burguesa del siglo XIX. La forma de extender esta ideología posee dos condicionantes: personal e histórica. A propósito del cubo blanco, Buren opina: “El conocer sin haber visto es aceptar trabajar *a priori* la función de un lugar aséptico y (también llamado) ‘neutro’, cúbico, de muros verticales, horizontal, de paredes y cielo blanco [...] El cubo blanco y ‘neutro’ no es inocente del todo, más bien es el receptáculo (continente) que valoriza evitando ser mencionado (1983, 71).

Para Andreas Huyssen, en la actualidad se han recuperado estrategias premuseales, en el desplazamiento desde el *white cube* al gabinete de curiosidades:

Hay aún otros modos en los que la nueva intimidad entre cultura y política puede abrir caminos a prácticas museísticas alternativas, Pensemos en la vieja tesis de la ‘calidad’, a menudo esgrimida por críticos tradicionalistas para marginar al arte y la

cultura de grupos minoritarios o territorios periféricos. Este tipo de argumento está perdiendo terreno en una época que no presenta ningún consenso claro sobre qué es lo que debería estar en un museo. De hecho, la tesis de calidad se desmorona cuando, como viene sucediendo en los últimos años, la documentación de la vida cotidiana y de las culturas regionales, la colección de artefactos industriales y tecnológicos, muebles, juguetes, ropas, etcétera, aparece como proyecto museístico cada vez más legítimo (Huysen 1995, 64).

En el caso de España, las publicaciones que recuperan estas categorías no siempre concluyen lo mismo³⁰. De estas publicaciones, por ejemplo Aurora León no establece distinción entre un museo arte moderno y uno de arte contemporáneo, y el capítulo dedicado a problematizar el tema se sintetiza en museo de arte contemporáneo, para diferenciarlo *grosso modo* de un museo de bellas artes. Sin embargo, cuando revisamos los términos en los que se refiere al museo de arte contemporáneo, en realidad no hace más que mencionar aspectos que son perfectamente analogables al paradigma moderno:

Referirse a un museo de Arte Contemporáneo y sintonizar con conceptos como ideologías, vanguardia, compromiso, polémica, libertad, audacia, innovación o tradición así como actitudes clasificadas más o menos estereotipadamente de “progress”, detractores, anatemistas, conservadores, reaccionarios, libertarios, académicos..., es un fenómeno social prendido a la cultura contemporánea [...] Situación real que oscila entre el caos y la urgencia de encontrar unas soluciones viables al problema de estos centros, afectados de inevitables conflictos (León 1990, 124-125).

Esta imprecisión e inestabilidad ha influido en la improvisación al momento de definir los proyectos museológicos en los museos y no será hasta fines de los años sesenta cuando se establecerán límites cronológicos y conceptuales para el arte moderno y contemporáneo, lo

³⁰ Pues En Europa, y puntualmente en España, lo moderno no solo alude a una cuestión de época, sino que constituye en sí un ismo o tendencia artística denominada modernismo. A diferencia de lo considerado como moderno en Estados Unidos, que sirvió para designar a todos los movimientos artísticos de comienzos de siglo incluyendo a vanguardistas y modernistas que se oponían a la tradición decimonónica del arte. Por lo tanto, lo moderno en este contexto, lleva implícita una concepción general o paradigma de lo definido como Época Moderna.

que tendrá sus efectos en los museos, que permanecerán dubitativos frente al carácter efímero o coleccionable del arte que se produce: desde el efecto fluxus hasta el arte minimal y conceptual se aprecia una progresiva desmaterialización de la obra en función de su conceptualización.

Otro conflicto que surge de la tradicional supervaloración concedida a la consagración de artistas y al hecho de permanentizar tendencias estilísticas antepuestas en el museo a su función primordial como portavoz directo de la vida cultural contemporánea, lo que crea la grave contradicción entre las metas que persigue y las realidades que actualiza. De hecho, las fricciones se suceden cuando analizamos su tendencia a la educación del gran público, desfamiliarizado de un lenguaje y código artístico que solo conoce una minoría. Por otra parte, la Museología propende por seleccionar las obras (no solo a nivel de exposición en la sala sino en niveles de mercado de arte) se opone a una realidad que caracteriza tanto al museo como al artista actual: la adquisición masiva de piezas y la superproducción cada vez más densa de productos artísticos (León 1990,125-126).

Creo que por mucho tiempo ‘el arte contemporáneo’ fue simplemente *el arte moderno que se está haciendo ahora*. Moderno, después de todo, implica una estructura histórica y en ese sentido es más fuerte que una expresión como ‘lo más reciente’. ‘Contemporáneo’, en el sentido más evidente, significa simplemente lo que está sucediendo ahora: el arte contemporáneo sería el arte producido por nuestros contemporáneos. Claramente podría haber pasado la prueba del tiempo. Pero debería ser significativo para nosotros que el arte moderno *haya* pasado esa prueba cuando podrían haberla pasado: sería ‘nuestro arte’ producido con una determinada estructura de producción nunca vista antes, creo, en toda la historia del arte. Entonces así como ‘moderno’ simplemente ha llegado a denotar un estilo y un período, y no tan simplemente un arte *reciente*, ‘contemporáneo’ ha llegado a designar algo más que simplemente el arte del momento presente. En mi opinión designa menos un período que lo que pasa después de terminados los períodos de una narrativa maestra del arte y menos aún un estilo de arte que un estilo de utilizar los utensilios (Danto 2003, 32).

La gran proliferación de obras –que aún no tenían su lugar en el museo y que correspondían a un período reciente– no eran contemporáneas en el sentido de distinguirse de lo moderno, por lo que era parte del orden natural que algo de ese arte pudiera tarde o temprano adscribirse a la categoría de lo moderno, sin llegar a formar un canon cerrado. El concepto de lo contemporáneo dejó de denotar solo el sentido temporal y el de lo moderno se definió como un estilo que se desarrolló entre 1880 y 1960. Incluso podría decirse que el arte moderno continuó produciéndose –un arte que permaneció bajo la imperativa estilística del modernismo–, aunque no podría considerarse contemporáneo –excepto en un sentido estrictamente temporal–, lo que “tendió a colocar al Museo de Arte Moderno en una clase de linde que nadie hubiera anticipado cuando era aún la casa de ‘nuestro arte’. El linde se debió al hecho de que ‘lo moderno’ había adquirido un significado estilístico y un significado temporal” (Danto 2003, 33).

La distinción entre lo moderno y lo contemporáneo no se esclareció hasta los años setenta y ochenta. El arte contemporáneo podría haber continuado siendo ‘el arte moderno producido por nuestros contemporáneos’. Lo moderno –y la modernidad– dejó de ser satisfactorio como paradigma, lo que resultó evidente al producirse la reflexión en torno a lo posmoderno. El arte moderno –circunscrito a Europa antes de la Segunda Guerra Mundial– instaló un debate que prefiguró, de algún modo, el de lo posmoderno (Guilbaut 1985, 41). Jesús Pedro Lorente, por su parte, señala que las nociones de moderno y contemporáneo han generado una gran cantidad de confusiones que resulta necesario aclarar:

Nada tiene de particular que, a falta de un lenguaje más preciso, los ensayistas anglosajones hayan abrazado con entusiasmo una nueva antinomia terminológica: “modern”/“post-modern” (en español “moderno”/“postmoderno” –y también “posmoderno”, sin la “t” intercalada–). Aunque tuvo su origen en Europa en los años setenta en el campo de la literatura o la filosofía, fue a partir de su éxito en el mundo académico norteamericano, cuando este cisma se extendió rápidamente por todo el mundo y en todas las ciencias humanas, incluido el arte y la arquitectura, donde se ha impuesto también –con variadas acepciones– el término “Post-Modernism” (“postmodernismo” en español, si bien es un sustantivo inhabitual para

los que hablamos de arte, pues utilizamos en su lugar circunloquios como “arte postmoderno” o “arte de la Postmodernidad” para evitar los equívocos antes aludidos respecto al significado de “modernismo” en nuestro contexto cultural) (Lorente 2002, 43-44).

En este contexto, Henri Rivière, fundador de la museología moderna, señala que:

El museo de arte contemporáneo toca en nuestros días un campo que no es del todo sereno, sino que es un museo movilizado en un frente social turbulento. En el mundo capitalista los poderes públicos han acaparado ese tipo de museo mediante una fuerte contestación social y empresas de “recuperación”. Después sufrió una aceleración continua de movimientos artísticos internacionales sucesivos, agitados ellos mismos por corrientes especulativas orquestadas por el mercado del arte (1993, 143)³¹.

Para Henri Rivière, fundador de la museología moderna, el arte contemporáneo se comenzó a convertir en un ámbito incontrolado, que al mismo tiempo le provocó “grandes disgustos”. Los conocimientos que poseía en general de la cultura y de las artes visuales en particular no le permitieron establecer diacrónicamente los cambios de nociones como obra maestra, artista, belleza, inspiración y creación. Este desfase entre su criterio de gusto y la enfermedad estética del arte contemporáneo la expresó claramente en 1931 cuando escribió:

La doble fórmula: museo de obras maestras y museo científico, me sedujo a primera vista. Una de las cosas que no harían sino alegrarme sería ver en los museos de bellas artes a un visitante cada vez con más prisa, pues no hay nada que me cansé tanto como esas tristes filas repletas de telas negruzcas y estatuas numeradas. [...]

³¹ Hay que aclarar que, si bien Henri Rivière evalúa el grado de polémica que existe en el arte contemporáneo, se manifestó en contra de las “innovaciones” artísticas, sobre todo después de arte minimal y el conceptual. Gaudibert comenta este aspecto conservador y a veces reaccionario: “Lo que le molestaba en el museo de arte, era el que, debido a su historia y a la constitución de sus colecciones, se había vinculado exclusivamente al objeto de prestigio por su belleza, su exotismo, su singularidad, su originalidad”, “G.H. Rivière y el museo de arte”, *La museología* de Georges Henri Rivière, (1993, 144-145.) Nociones como *obra de arte* u *obra maestra* serán términos que harán crisis y disgustarán profundamente al fundador de la museología.

Pero ¿y las obras maestras? ¿Serán obras maestras para una elite, o para el francés medio, para el anciano o para el adolescente, para el francés o para el extranjero, para el *snob* o para el poeta, para el marchante o el profesor? [...] ¿cuántas puertas, no solo de entrada sino de salida, serán necesarias [...] Gracias a Dios no existe el purgatorio, y la continuidad del arte es un hermoso columpio en el que se balancean la tontería y la venalidad (1993, 146-147).

Así planteado, la noción de museo ha resultado tan problemática que finalmente muchas instituciones creadas durante las últimas dos décadas han prescindido del término, como el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM, 1989), o el Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), de las Palmas de Gran Canaria (1989), el CEAC (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (1995), la Mediateca y Centro de Arte Contemporáneo (1984) en Nimes, el Centro Gallego de Arte Contemporánea (CEGAC), ubicado en Santiago de Compostela, el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCCB), ubicado en la antigua casa de la Caritat, y el Espacio de Arte Contemporáneo de Castellón (EACC).

Los museos creados en las últimas tres décadas son el Museum für Moderne Kunts, de Frankfurt (1991), el Museo Municipal de Arte Moderno, Nagoya, Japón (1983-1987), Musée d'Art Moderne du Nord (Francia), Luisiana Museum, Humleaeck, Dinamarca, el Musée d'Art Moderne de Bruselas, con ocho plantas bajo tierra, reabierto al público en 1984 después de 25 años de remodelación. Con el prefijo museo también podemos nombrar al Museum of Contemporary Art (MOCA) de los Ángeles (1982-1986), el CAPC Musée d'Art Contemporain de Grenoble (1985-1986) y el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA).

1.3. Una genealogía post

El prefijo *post* no es más que la señal visible y dinámica de un ámbito museológico que se va expandiendo y adaptando a las nuevas condiciones que ofrece la cultura contemporánea, donde toda obra, artista o interpretación queda disponible, en uso³², sin *a priori*, categorías preestablecidas ni argumento concluyente, pues el posmuseo propone la revisión crítica de sus postulados de acuerdo con los contextos económicos, políticos y culturales problematizados por el discurso posmoderno.

También se podría considera como un rasgo *post* la transgresión de las fronteras disciplinares, lo que puede parecer contradictorio con el surgimiento de un nuevo plantel de museólogos especialistas; pero nadie mejor que quien se ha aventurado a avanzar en un camino tan poco trillado como la museología para proclamar las ventajas del mestizaje científico entre especialidades fronterizas perfectamente compaginables, que ha sido abordado por algunos estudiosos de los museos como los franceses Pierre Bourdieu, Jean Louis Déotte, Jean Clair, Yves Cusset, Nathalie Heinich, los alemanes Andreas Huyssen^y Walter Graskamp el italiano Antonio Piva y, en el ámbito americano y anglosajón, los trabajos de Thomas Crow³³, Arthur Danto, Rosalind Krauss, Nicholas Serota y Hal Foster; Douglas Crimp, Brian Holmes, Simon Sheick y Nina Mötmann, y el texto producido a muchos kilómetros de distancia por el teórico y productor argentino Jorge Glusberg³⁴. En tal sentido, el libro póstumo de Francis Haskell, *The Ephemeral Museum*, constituye un

³² Kosuth, tras abordar el concepto tautológico del arte, realiza un giro conceptual, sobre la base de la idea de Wittgenstein de que el significado es el uso, replanteando la autonomía del arte de acuerdo con la intersubjetividad que construye todo discurso artístico.

³³ Un texto fundamental con un acento sociológico que reconstruye las condiciones de época de la cultura, es la publicación *Painters and Public life in Eighteenth Century Paris* (1986) y *Emulation: Making Artists for Revolutionary France* (1996). Para Thomas Crow las vanguardias utilizaron las mismas estrategias del arte que “destituían”, para convertirse en un arte que perdurara y permaneciera en las instituciones que invadían progresivamente: “La alta cultura del siglo XIX no era nada si no incorporaba lo permanente, indisputable e ideal; la vanguardia se apropió de la forma del arte superior en nombre de lo contingente, inestable y material. Para aceptar las posturas de oposición del arte moderno, no hace falta suponer que este de algún modo trascendía la cultura mercantil; antes bien podría ser considerado como un arte que explotó con un fin crítico las contradicciones dentro de, y entre, distintos sectores de esa cultura. El arte reconocido, el arte de los museos, constituye una reserva especial de la que, se afirma, está excluido el carácter de mercancía de la producción cultural moderna”, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano* (Madrid: Akal, 2002), 32.

³⁴ En la publicación *Museos fríos y calientes*, el autor trabaja con la teoría comunicacional de McLuhan de “medios fríos y medios calientes”, (Buenos Aires: Museo de telecomunicaciones, Serie Arte y Comunicación, 1983), 38,

estudio pionero en el ámbito reflexivo y crítico, que luego fue secundado por admirables libros que han reivindicado el fenómeno expositivo desarrollado en el arte del siglo XX como el de Bernd Klüser y Katharina Hegewisch, *L'Art de l'exposition* (1991) y *L'art exposé: quelques réflexions sur l'exposition dans les années 90, sa topographie, ses commissaires, son public et ses idéologies* coordinado por Bernard Fibicher y, en el ámbito español, *El arte del siglo XX en sus exposiciones* (1995) y *Los manifiestos del arte posmoderno, textos de exposiciones 1980-1995* (1995) de Anna María Guasch. Estos textos son fundamentales para la emergencia de un ámbito reflexivo y crítico que revise las categorías con las que se define la idea de museo, teniendo en cuenta que el arte –en tanto objeto de estudio– está en permanente transformación, lo que, por lo tanto, afecta sus prácticas y a sus cultores.

El posmodernismo, según Fredric Jameson, fue una pauta cultural dominante en los años ochenta que se debatió entre el desarrollo del mercado y el acceso a la cultura: “toda posición posmodernista en el ámbito de la cultura” es también una “toma de postura implícita o explícitamente política sobre la naturaleza del capitalismo multinacional actual” (Jameson 1991, 14). La aparición del posmodernismo como pauta cultural hegemónica se puede cifrar, de modo general, en el hecho de que la producción estética ha sido integrada en la producción de mercancías. Ya hacia mediados de los años ochenta un gran número de pensadores, sociólogos, antropólogos y críticos culturales calificaban de posmoderno el estado de la cultura en las sociedades más desarrolladas: “La posmodernidad surgió como dominante cultural en unas sociedades capitalistas de una riqueza sin precedentes y con unos niveles medios de consumo muy elevados” (Anderson 2000, 164). Una concepción que venía afianzándose desde finales de los sesenta para explicar la situación que acontece cuando las sociedades llegan a un estadio posindustrial³⁵, donde alcanzan la madurez del proyecto moderno. Para Jameson, la ruptura se da cuando existe la imposibilidad de que se produzcan estilos nuevos y, por lo tanto, las producciones culturales se convierten en imitación de los originales, como el pastiche y sus manifestaciones en las diversas artes.

³⁵ El museólogo Hugues de Varine-Bohan propone un análisis de los museos a partir de su evolución industrial, en que distingue tres etapas: preindustrial, revolución Industrial y postindustrial, *Los museos en el mundo* (Barcelona: Salvat Editores, 1973).

Las transformaciones en las reglas de las artes, las letras y las ciencias en la posmodernidad y la nueva condición a la que se enfrentó la sociedad en general, según teóricos como Jean Francois Lyotard³⁶, Fredric Jameson o Jean Baudrillard³⁷, responden más que cambio o innovación, a una transformación del estatuto y rol del ámbito del conocer o del saber. Otros intelectuales, como Jürgen Habermas³⁸, y en especial Andreas Huyssen, cuestionan abiertamente si la expresión “movimiento posmoderno” representa adecuadamente los objetivos y prácticas de la cultura contemporánea actual. Para Douglas Crimp la ruptura con el modernismo se da cuando la superficie uniforme de la pintura es reemplazada por la textura, propia de las imágenes posmodernistas. Para Maurice Besset, la ruptura con la modernidad se inicia con las texturas de Monet y se radicaliza con el cubismo: “Con el cubismo, la desestabilización de la relación ante el cuadro y el muro cambia radicalmente de sentido” (Maurice Besset 1993, 7). Más aún, con la aparición de las obras de Picasso y Braque, la forma de concebir el espacio –como contenedor privilegiado y único– queda expuesto en sus debilidades conceptuales³⁹. Y el gesto de Duchamp va más allá del espacio e involucra al autor de un modo distinto.

No obstante, ya en 1914 Marcel Duchamp tomó el relevo. En el *Gran vidrio*, confirma que el arte es *cosa mentale*. Pero va todavía más lejos y, con sus *ready made*, plantea una cuestión aparentemente descabellada: ¿quién hace el arte? Para Picasso y Braque estaba claro que era el artista. Pero con Fuente (1917), Duchamp da una respuesta brutal: “error; lo hace el público, el museo” (Maurice Besset 1993, 8).

³⁶ En 1979, dos años después de la apertura del Centro Pompidou, apareció el libro *La condition postmoderne*, que centró el debate multidireccional surgido en su entorno por efecto del caleidoscopio conceptual (*La condición posmoderna*, Madrid: Cátedra, 1987).

³⁷ *De la seducción* (Madrid: Cátedra, 1981) y “El éxito de la comunicación”, en *La posmodernidad* (Hal Foster, comp.).

³⁸ “Modernity: an Unfinished Project”, *Postmodern Culture* (Hal Foster, ed., Londres y Sidney: Pluto Press, 1985); edición española “La modernidad, un proyecto inacabado”, *Ensayos políticos* (Barcelona: Península, 1988).

³⁹ El cuadro ya no será funcional al espacio arquitectónico del museo clásico, en el que la obra era una *veduta*/ventana que se integraba al muro. Desde los trabajos de texturas impresionistas, hasta la abstracción de un Malevitch o un Mondrian, el cuadro se constituye en una clausura de la venta del muro del museo.

La expansión de la agenda crítica de los museos en los ochenta terminó con el modelo de museo cerrado y se abrió hacia la identificación y “visibilidad” de los sistemas de producción y distribución del movimiento feminista, el discurso poscolonial y las reivindicaciones del movimiento gay y de lesbianas, y por último el discurso *queer*⁴⁰:

Estos discursos se instalaron naturalmente en todos los museos y como nunca, el modernismo comenzó a debilitarse como fuerza intelectual y cultural, lo que favoreció el terreno para que directores y curadores de museos comenzaran a asumir su nuevo rol y a reflexionar acerca de cómo crear nuevas audiencias (Roberts 1997-1998, 71)

Estos ámbitos se distinguen por constituir posturas opuestas y, en algunos, casos complementarias, lo que dibujará un escenario que sin duda incluyó en el museo de arte, tanto arquitectónica como discursivamente, estrategias y programas expositivos que dan cuenta de las dos posmodernidades definidas por Hal Foster: una, alienada con una política neoconservadora (citacionista) que recupera nociones como tradición, historia, autor y obra de arte, que se verá rápidamente convertida en cultura oficial de museos y medios de comunicación; y la otra, derivada de la teoría posestructuralista –simulacionista, apropiacionista y crítica–, que según Foster, asumió la muerte del autor como creador original, el fin del gran relato histórico (*post-histoire*⁴¹) y la recuperación del lector o el hermeneuta al interior de la cadena comunicacional y de valor del arte.

Es por tanto, en la cuestión de la representación en la que las dos posturas difieren más claramente. La postmodernidad neoconservadora aboga por una vuelta a la

⁴⁰ En Inglés, *queer* es un insulto sexual que significa “maricón, bollera, raro o desviado sexual”. A fines de los años ochenta y noventa, los diversos grupos americanos se apropiaron denominación para señalar su distancia con respecto a las políticas de identidad gay y lesbianas que se centraban en la demanda de la igualdad de derechos civiles, privilegiando la integración de los homosexuales en la cultura heterosexual. Estos grupos, como *queer nation* o *radical furies*, se definen como “maricones” y no gays, y “bolleras” y no lesbianas, indicando así la defensa de una cultura sexual y política propia de aquellos designados hasta ahora como “anormales o perversos”. Desde el punto de vista de la producción discursiva, se habla de la teoría *queer* para señalar un conjunto de textos de diversos autores posfeministas y poscoloniales entre los que se encuentran Judith Butler, Teresa de Lauretis, Judith Halberstam, Donna Haraway, Gloria Anzaldúa y Michael Wagner. El núcleo duro de la teoría *queer* define la identidad de género en términos preformativos.

⁴¹ Hal Foster, en “Polémicas (post)modernas”, *Modernidad y Postmodernidad*, (coord. José Ramón Picó i López, (Madrid: Alianza Editorial, 1998), 251.

representación: toma el estatus referencial de sus imágenes y el significado como garantizados. La postmodernidad estructuralista, por el contrario, descansa en una crítica de la representación: se cuestiona el contenido de verdad de la representación visual, ya sea realista, simbólica o abstracta, y explora el régimen de significado y orden que soportan esos diferentes códigos (Foster, 1984, 256).

Estos aspectos en tensión ya habían emergido al interior de los museos a partir de su primera crisis institucional⁴² y puesta en cuestión ocurrida en los años sesenta y setenta, y que se hará explícita desde 1989, tal como lo manifiesta Andreas Huyssen:

El éxito del museo podría ser uno de los síntomas sobresalientes de la cultura occidental en la década de 1980: se proyectaron y construyeron cada vez más museos, como corolario práctico del discursos del “fin de todo”. La obsolescencia programada de la sociedad de consumo halló su contrapunto en una museomanía implacable (Huyssen 1995, 56).

Los museos se constituyen, entonces, como el lugar de resistencia de unos y de otros, de la tradición y de la innovación, de cualquier fundamentalismo a la hora de innovar, proteger o conservar. Se ha convertido en una gran puesta en escena para un espectáculo que amenaza con invadir todas las esferas de la sociedad, como si se escuchara por altavoces a las multinacionales del espectáculo y la cultura diciendo “Nada ni nadie se quedará sin su museos”. La valoración de lo cultural, como capital simbólico que es rentabilizable en el tiempo, ha llevado a concebir a los museos como *blockbusters* del consumo ciudadano⁴³.

En esta sensibilidad posmoderna, neobarroca o manierista el museo se ha convertido en una estructura discursiva y en una praxis muy paradójica y, tal vez, radicalmente diferente a la fórmula convencional, patrimonialista y enciclopédica heredada de las élites ilustradas del

⁴² El emblema de esta crisis estará en la idea de sacar a la Gioconda a la calle, propugnada por los Situacionistas franceses y que tendrán su expresión histórica en la Revuelta de Mayo de 1968.

⁴³ Ha ocurrido también la devaluación del capital cultural, para mayores referencias ver a Shearer West, “The devaluation of ‘Cultural Capital’: Post-Modern Democracy an the Art Blockbuster”, *Art in museums*, Susan Pearce (ed.) (Londres: The Athlone Press, 1995), 74-92.

siglo XVIII. Quizás porque, como advirtió de Varine-Bohan respecto de la desaparición de la significación histórica de la institución llamada museo, se ha llegado al término de la concepción y tipología decimonónica, coincidiendo con el fin del contexto cultural y de la clase social que lo impulsó (Luis Alonso Fernández, 2006, 85), de modo que al cambiar el contexto, cambia la noción de objeto artístico. La crítica a la representación institucional incide en la redefinición teórica del artefacto, lo que provoca el paso histórico de obra⁴⁴ a texto, donde se libera al objeto de su autor y se le entrega una autoridad hermenéutica al lector.

Esta redefinición crítica del ámbito general de las artes se extenderá, en los años ochenta, a las instituciones mediante una estrategia deconstructiva que subvierte la tradicional unidad disciplinar en torno a la obra, revisando el concepto de arte y su contexto y atendiendo a cuestiones etimológicas, genealógicas y epocales. Es así como el museólogo Hugues Varine-Bohan visibiliza en la evolución histórica de los museos tres etapas:

Una etapa preindustrial, en la que la iniciativa cultural está difusa en el seno de la población, donde cada hombre y cada grupo es creador de cultura. En esta situación preindustrial, la palabra cultura no existe. Y excepto para una pequeña elite, sin importancia cultural, el concepto de museo no puede existir. No hay teorización de la cultura, puesto que la cultura, por definición, es una cosa viva; por eso no se habla de ella ni tampoco se la acumula, ni tan sólo se la conserva.

La segunda Etapa es la revolución y evolución industrial, que dura hasta la II Guerra Mundial. En esta época asistimos al traspaso de los centros de decisión, de poder, y de los que yo llamo “centros de iniciativa cultural”, a las ciudades. Se da un empobrecimiento en el sentido de que el campo pierde en gran parte la iniciativa cultural y abandona su creatividad, la cual se concentra en las ciudades.

⁴⁴ Obra en el sentido tradicional alude a todo estético que considera dos etapas: un nivel simbólico, marcado por un origen (por un autor-creador) y un resultado (producto final) que aludirá a una realidad representada, significada y trascendente. El texto, en cambio, sugiere un espacio estético multidimensional en el que una variedad de escritos, y de origen difuso, se contrastan y combinan. En síntesis la diferencia es que la obra o el signo es una unidad estable de significante y significado mientras que el texto opera en la disolución contemporánea del signo y en la proliferación de significantes y por lo tanto de significados.

La tercera etapa es el período postindustrial (me refiero aquí a los países industrializados): los poderes políticos, económicos y culturales se concentran en las metrópolis y la iniciativa cultural desaparece casi totalmente. Es sustituida por la innovación tecnológica: cualquier problema vital que anteriormente era solucionado por ya para la gente ahora se resuelve mediante la gestión de oficinas de estudios, laboratorios y administraciones: es decir, los problemas se solucionan también *para* la gente, pero no son solucionados *por* la gente (1973, 10-12).

La situación postindustrial corresponde al contexto de una sociedad que ha logrado una cierta estabilidad dentro de su modelo económico y, por ende, se establecen ciertas prácticas culturales como parte de su discurso. Jameson, en su ensayo *The cultural turn*, (1998) aborda esta pauta de la cultura dominante a través de una serie de rasgos constitutivos del posmodernismo, entre los que destacan una “nueva superficialidad”, prolongada en la nueva cultura de la imagen o el simulacro; el “debilitamiento de la historicidad”, que determina las nuevas modalidades de las artes, predominantemente temporales; y un “subsuelo emocional” que domina “intensidades”, y que puede captarse acudiendo a las teorías de lo sublime. Rosalind Krauss, en su texto “The cultural logic of the late capitalist museum”⁴⁵, señala, en concordancia con Jameson y respecto del cruce entre capitalismo y museos, que la lógica del museo de arte contemporáneo –convertido en una especie de entidad corporativa– se traduce en custodiar e incrementar vorazmente su patrimonio artístico, en un paroxismo por contener y adquirir a cualquier precio “la historia del arte” en un “hiperespacio” de carácter enciclopédico y multinacional (Krauss 1997, 436). Tal imagen está motivada por las palabras del director del Guggenheim de Nueva York, Thomas Krens, quien permanentemente invoca el lenguaje del capitalismo, homologando la institución a la “industria del museo” y las actividades internas – exhibiciones y catálogos– a un “producto”, reforzado por las ofertas de simulacro cultural y estético donde el sujeto experimenta esta fragmentación como euforia en un tiempo efímero que solo tiene validez en sí mismo. Esta ideología del consumo y del capitalismo cultural en expansión fue identificada, a modo de lúcida predicción, por Rosalind Krauss a

⁴⁵En *October. The Second Decade, 1986-1996*. Este texto fue leído originalmente el 10 de septiembre de 1990 en el Encuentro Internacional de la Asociación de Museos de Arte Moderno (CIMAM) en Los Ángeles, Estados Unidos.

comienzos de los noventa y se materializó años más tarde con la creación de las nuevas sedes del Guggenheim repartidas por el mundo.

Los rasgos constitutivos de la posmodernidad –como síntomas del nuevo giro epistemológico– van a funcionar como caldo de cultivo de toda una serie de propuestas artísticas realizadas en las décadas de 1980 y 1990, constituyéndose en una pauta inevitable y dominante como contexto en que se produce la cadena de significantes que se inscriben en los modos de producción e información de la cultura occidental.

A mediados de los años ochenta, cuando el posmodernismo fue entendido como un rechazo al proyecto de la modernidad, se hizo extensivo un tipo de pluralismo que legitimaba el “todo vale” (*everything goes* o *anything goes*), consigna que aprovechó el museo para institucionalizar el arte posmoderno como un nuevo objeto de culto descontextualizado, universal e intemporal.

De entrada y para evitar equívocos, habría que hacer una distinción entre dos clases de posmodernidad: una unida a la cultura del espectáculo, regulada por las leyes del mercado, al sistema commodity industry (industria cultural del museo) y el lema *everything goes* (todo vale), donde todo es posible y donde, como afirma Néstor García Canclini, para ser un buen espectador solo hace falta abandonarse al ritmo y gozar de visiones efímeras [...] Y otra, la posmodernidad crítica, que es a la que yo me voy a referir, derivada de la aplicación del pensamiento postestructuralista deconstructivista, a-historicista, pero también de ciertos componentes de la Escuela de Frankfurt, así como, tal como afirma el filósofo Gianni Vattimo, de ciertos residuos de la hermenéutica y el nihilismo [...] Es esta una posmodernidad en ningún caso monolítica, que aparece atravesada de una serie de impulsos o de discursos, más que tendencias, movimientos o estilos; el discurso de la representación, el de la simulación, el del trauma, el de la nueva subjetividad (retorno al sujeto de los noventa), el de la antropología (discurso del otro cultural) que conecta con el modo horizontal de trabajar sobre cuestiones políticas, como ocurre en los *Cultural Studies*, y el discurso de la tecnología, derivado del impacto

de la tecnología en la cultura occidental, en lo que llamaríamos era pos-McLuhan (Guasch 2002, 90-91).

Efectivamente, las obras pertenecientes al primer tipo de posmodernismo enfatizan lo formal y los efectos de superficie y decoración, mezclando métodos, materiales, géneros, referencias, estilos y períodos de manera exagerada y exuberante. Sin embargo, otro sector del arte postmoderno, no remite a la pureza formal de los medios artísticos, sino a la impureza textual, en tanto que dan cuenta de las interconexiones de poder y conocimiento en las representaciones sociales. En esos términos, el objeto del arte –esto es, el campo del arte– ha cambiado. El viejo decoro ilustrado de las distintas formas de medios de expresión –visual versus literario, temporal versus espacial–, fundado en áreas de competencias separadas, ya no rige. Y con la desestructuración del objeto y su campo deviene un descentramiento del sujeto-artista y del sujeto-audiencia. El formalismo propugnado por la primera posmodernidad no crea un nuevo estilo, sino que emerge del desencanto de la originalidad e integra diversos estilos bajo el paradigma del pastiche. El posmodernismo crítico, por su parte, hace uso de la *hibridación* de géneros, para resolver algunas cuestiones que no tuvieron respuesta en el modernismo y que tienen su efecto sobre el valor del arte y de la representación en la sociedad actual⁴⁶. Los artistas proponen, mediante distintos medios, una especie de texto –según la idea de muerte del autor de Barthes– que no remiten a un sentido único y teleológico –un mensaje–, sino un espacio de dimensiones múltiples, donde varios textos –de orígenes culturales diversos y sin orden jerárquico– se apoyan y se contradicen unos a otros. De ello deriva el que las estrategias de apropiación y montaje introducidas por la vanguardia histórica⁴⁷ sean adoptadas como genuinamente posmodernas.

⁴⁶ Véanse artistas como Astrid Klein, Jürgen Klauke, Katharina Sieverding, Sindy Sherman, Louise Lawler de la *Picture Generation* entre otros.

⁴⁷ Desde principios del siglo XX hasta nuestros días, la vanguardia tendría como característica común su impulso por y el reto de cuestionar la institucionalización del arte. Si algo falló en la modernidad fue precisamente la imposibilidad de acercar arte y vida, con su consecuente autonomía del arte y su integración en la sociedad burguesa. Ver Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia* (Barcelona: Península, 1987).

1.3.1. Crisis Disciplinar: La autoridad de la Museología en el contexto post

A mediados del siglo XX se inicia el debate posmoderno en el mundo de las ideas y en el campo del saber –ciencia y filosofía–, extendiéndose al arte –pintura, escultura, literatura, poesía, música y cine, entre otras expresiones–, la arquitectura, la economía, las relaciones sociales y políticas, en los diferentes medios de comunicación y de masas, y en general a todos los campos de la sociedad, cuya principal reflexión gira en torno a la crítica de toda la época historicista y teleológica en que la humanidad buscó frenéticamente, sobre la base del desarrollo científico, tecnológico y artístico, lograr el progreso económico, moral y social⁴⁸.

En este escenario, la praxis y la teoría museal se vieron fuertemente afectadas por estas dinámicas discursivas, que ofrecían herramientas conceptuales muy valiosas para provocar un cambio al interior del campo. La renovación museológica iniciada a fines de los sesenta y que se consolidó en los ochenta bajo la comentada posición de la *nueva museología* ha sido desde entonces un vehículo dinamizador de la apertura del museo. Una posición crítica, profundamente abierta a la solución de problemas presentados por la complejidad de un cada vez más vasto patrimonio y por la necesidad y demanda de una sociedad en constante transformación.

En otro sentido, y como consecuencia también de aquella puesta en cuestión de la existencia misma del museos que capitalizó la contestación de mayo de 1968, el bien musealizado, tanto tiempo concebido como objeto de delectación –que ha caracterizado especialmente a la obra de arte–, se torna desde entonces sobre todo en objeto de consumo, en un instrumento de los *mass media* y hasta en objeto de sometimiento. El museo, en un establecimiento educador, dispuesto a reemplazar la delectación por el conocimiento y a facilitar la toma de conciencia (Alonso 1999, 83).

Esta situación se alimentó por la convicción de los más dinámicos conservadores de museos, que estaban conscientes de la necesidad de entrar en la cuestión de fondo y

⁴⁸ Para seguir la génesis del término posmoderno resulta fundamental la lectura de *Los orígenes de la posmodernidad* de Perry Anderson (Barcelona: Editorial Anagrama 2000).

reflexionar sobre la reforma de su propia profesión, aunque su aviso de alarma llegara un poco tarde y sus propuestas no fueran tenidas en cuenta por los poderes públicos. De todas formas, la contestación tanto interna como externa siguió su curso y produjo una brecha imparable. Otra causa confluente, que incidió en esta renovación, fue el influjo de la concepción y el ejercicio de las casas de la cultura, cuya praxis estaba marcada principalmente por su carácter de animadores culturales en un medio más cercano al público en contraposición a la labor estable de los museos. Y decisivo fue el cuestionamiento de la identidad, función, servicio y rentabilidad sociocultural que acabaron por problematizar incluso la propia existencia del museo como institución e instrumento cultural.

Para justificar la cualificación de instrumento cultural, el museo debe soltar lastre tanto a nivel del espacio (“templo”, “palacio”, “mausoleo”) como al de los contenidos (“tesoros” de las élites) y adquirir una dimensión contextualizada, expresiva de un desarrollo global de la humanidad. El objeto museable no puede alzarse por sí solo como testigo de civilización, simplemente por colocarlo en un espacio museístico, no importa cuál. La sacralización museística cierra la posibilidad de una dimensión auténticamente reveladora de la evolución cronológica de la historia, de los seres vivos, de la humanidad, si no se contempla ese bien cultural musealizado inserto en su propio ambiente (Luis Alonso Fernández, 2006, 82).

Bajo el signo y la estrategia del discurso moderno, los primeros estudios museológicos llegaron a las aulas universitarias a través del *Cours de muséologie générale* impartido por George-Henri Rivière⁴⁹ en la Sorbona de 1971 a 1982. En el contexto de un París post Mayo del '68, en que surgiera la nueva historiografía de Braudel, el *nouveau roman* de Robbe-Grillet y la renovación del cine con Jean Luc Godard y François Truffaut, también emergió la *Nueva Museología*, promovida por Rivière⁵⁰, cuyo planteamiento se fundaba en

⁴⁹ El primer y más longevo presidente de ICOM.

⁵⁰ Será Andrés Desvalles quien sistematizará y difundirá los conceptos esenciales de la museología en su artículo “Nouvelle muséologie”, *Enclopaedia universalis* (París: France S.A, 1994), 921-924.

relatos de ambición enciclopédica de autores franceses como André Malraux con su *Museo Imaginario* (1947) y Germain Bazin con el *Tiempo de los museos* del año 1967⁵¹.

El ánimo y el espíritu de los nuevos museólogos, imbuidos en el espíritu de Rivière, estuvo orientado hacia el despertar de la conciencia social en torno al patrimonio cultural – histórico, arqueológico y antropológico–, de tal modo que su objeto primordial de interés fueron los museos de ciencias naturales, los museos etnológicos, antropológicos y luego los de bellas artes y arte moderno. Al mismo tiempo, esta conciencia de recuperación y revaloración del entorno urbano y rural, se tradujo en los primeros síntomas de apropiación museológica con la creación de los museos de barrio y los ecomuseos, cuya proliferación y denominación comparten el adjetivo nuevo o su equivalente idiomático⁵². La evolución y creciente demanda sociocultural y participación del público en bienes del museo a mediados de los sesenta influyó en la aparición y desarrollo del museo de barrio (*neighbourhood museum*). Un centro sociocultural de la comunidad local, creado con el estímulo de los problemas sociales –y raciales– de las comunidades cada vez más sensibilizadas, pero que a la larga se convirtió en una especie de estación difusora en la periferia de los grandes museos situados en el centro de las metrópolis, cuyo matiz elitista fue fuertemente criticado en aquel tiempo.

La concepción multidisciplinar presente en la museología y en la historia del arte alcanzará su mayor impacto y, al mismo tiempo, sus contradictorios efectos en el área de los museos de arte: el Centre National Georges Pompidou de París será fundado en la clara conciencia de establecer un punto de inflexión en el paradigma de la modernidad y de instalar el discurso de lo contemporáneo, desplazando ciertas nociones estéticas que estaban en franco retroceso. El Pompidou es la expresión estratégica de las aspiraciones de un período pleno de replanteamientos y expansión, cuyos antecedentes serán fundamentales para el escenario que se constituirá en los años ochenta. Inaugurado en 1977, el popular Beaubourg ha sido

⁵¹ Tampoco se desconocer la producción de Kenneth Hudson (*A social History of Museums: what the visitors thought* –Londres, 1975– y *The origins of the Museums*),

⁵² Podemos ver en esta dirección publicaciones tales como Rivard 1984; Desvallées 1992 y 1994; Alonso, 1999; Pinna y Sutera, 2000.

finalmente puesto en cuestión y se lo ha abandonado internacionalmente como modelo a imitar⁵³.

La crisis y replanteamiento del museo devino también hacia la definición de nuevas tipologías, entre las cuales se encuentran su natural y privilegiada condición de centro de conservación, investigación y difusión de los testimonios naturales y culturales, así como su responsabilidad de constituirse –según su especialidad– en auténticos conservatorios de los ejemplares o especies y en un banco de datos. Asimismo, devino en la museofobia, que busca terminar con el carácter sacrosanto del museo del pasado e implantar el culto al presente. Las transformaciones que ha sufrido la museología sin duda se originan en la reflexión en torno a la evolución y crisis de la historia del arte. Donald Preziosi⁵⁴ se refiere a una época de oro que pretendió tener la disciplina histórica, pero que no pudo sostenerse, pues se comenzó a percibir que las preguntas que el arte, los artistas y el contexto instalaban no podían ser resueltas desde un ámbito disciplinar puro como se pretendió en el escenario del siglo XIX.

La política y el arte como los saberes, construyen ‘ficciones’, es decir, reordenamientos *materiales* de signos e imágenes, de las relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se hace y lo que se puede hacer. Volvemos a encontrar aquí la otra cuestión que se refiere a la relación entre literalidad e historicidad. Los enunciados políticos o literarios tienen efecto sobre lo real. Definen modelos de palabra o de acción, pero también de regímenes de intensidad

⁵³ Probablemente, su crítico más severo ha sido Jean Baudrillard. En el capítulo “El efecto Beaubourg” de su ensayo *Cultura y simulacro* desarrolla un duro alegato en contra de la institución y de los poderes establecidos que lo pusieron en marcha. “Este espacio de disuasión, articulado sobre una ideología de la visibilidad, de transparencia, de polivalencia, de consenso y contacto, y sancionado por el chantaje a la seguridad, es, hoy por hoy, virtualmente, el espacio de todas las relaciones sociales. Todo el discurso social está ahí y tanto en este plano como en el del tratamiento de la cultura, Beaubourg es, en plena contradicción con sus objetivos explícitos, un monumento genial de nuestra modernidad. Es agradable pensar que la idea no se le ha ocurrido a ningún espíritu revolucionario, sino a los lógicos de un orden establecido, desprovistos de todo sentido crítico y, por tanto, más cercanos a la verdad, capaces, en su obstinación, de poner en marcha una máquina incontrolable, cuyo éxito mismo se les escapa, y que es reflejo más exacto, incluso en sus contradicciones, del estado de cosas” (Barcelona: Kairos, 1978), 85-86. No es casual que años más tarde se publique “El efecto Guggenheim” que se hace cargo precisamente de la expresión acuñada por Baudrillard.

⁵⁴ *Rethinking Art History* (New Have y Londres: Yale University Press, 1989).

sensible. Trazan planos de lo visible, trayectorias entre lo visible y lo decible, relaciones entre modos del decir (Rancière 2002, 67).

De ahí que la historia del arte ha pasado, respecto de los modos de decir y decirse, a denominarse como artes visuales, para admitir diferentes articulaciones en torno al tiempo, al espacio, la biografía, la sicología y la etnografía. Sin embargo, es necesario aclarar que en el caso de establecer una fuerza con la dirección del tiempo y la memoria, sin duda lleva implícita su anomalía y crisis, pues es de la propia naturaleza fundacional de la historia concebir el cambio y la renovación del paradigma anterior. La crisis, por lo tanto, está en un terreno dinámico e inestable, por lo que no resulta sencillo reconocer si ocurre en (*in*) la disciplina o si es una crisis de (*off*) la disciplina, lo que implica necesariamente metodologías radicalmente distintas (Preziosi 1989, 18).

Estas implicaciones entre museología y crisis de la historiografía es ampliamente desarrollada en el volumen reciente de la serie *The Oxford History of Art* (Preziosi 1998, 451-525). A pesar de su breve existencia, la museología es una especialidad que ha recorrido muchas etapas y que tiene una presencia muy fuerte en los estudios universitarios⁵⁵. Y en concordancia con su academización, abundan manuales y tratados de carácter general⁵⁶ que paradójicamente, para el profesor Jesús Pedro Lorente, solo dan cuenta de una fuerte necesidad de abarcar la mayor cantidad de temas con la menor complejidad posible, manuales cuyos “lectores más entusiastas son también quienes preparan concursos públicos para ocupar plazas funcionariales en museos” (Lorente, 2002, 25).

Desde los años ochenta se asiste a un *boom* museístico complejo y entrópico, una museomanía que se reconoce en la multiplicación de nuevas instituciones especializadas en arte moderno y contemporáneo, convertidos en poderosos imanes de masas, cuya existencia ha sido capaz de estimular el sector terciario donde, mediante la excusa del turismo, se

⁵⁵ A este respecto se pueden mencionar los diferentes estudios de postgrado, magíster y doctorados orientados hacia la museografía y la museología.

⁵⁶ (Alonso, 1993; 1999; Alonso & García Fernández, 1999; Hernández, 1994; León, 1978; Rico, 1994; 1996; 1999)

establece la regeneración de un barrio y se revitaliza una ciudad que reclama visibilidad ante la oferta cultural y económica. En palabras de Huyssen:

Pero en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad el propio museo ha sufrido una transformación sorprendente: acaso por primera vez en la historia de las vanguardias, el museo en su sentido más amplio ha pasado, dentro de la familia de las instituciones culturales, de ser el que se lleva las bofetadas a ser el hijo predilecto (Huyssen 1995, 56).

Para Lorente la *doxa* de la museología contiene problemas y prejuicios propios de la falta de renovación y revisión en el tiempo:

Este tipo de museos ha sido mi principal objeto de estudio desde hace tiempo y, por tanto, si he de ser sincero al declarar mi filiación intelectual, no puedo decir que me sienta muy identificado con la “nueva museología”, al menos tal y como se ha predicado su *doxa* hasta ahora. Más bien me veo como parte de una generación más joven llamada a superarla o arruinarla a un lado, en lugar de seguir promoviendo una “nueva” corriente que tiene ya más de treinta años. Asumir su final y enseñar a nuestros alumnos cuáles han sido sus virtudes y sus carencias sería una señal de madurez para la museología como disciplina. Poco importa si sus sucesores somos museólogos “críticos”. “post-nuevos”, “novísimos” o lo que sea; no intentaré yo definir la situación presente con un nombre y unas señas de identidad pues, como en tantos otros aspectos de la cultura actual, prima entre nosotros la anárquica deconstrucción irónica de pasados cánones sobre la forja de nuevos idearios de militancia colectiva. De hecho, un defecto común que aqueja a la museología actual es quizá el exceso de atomización del saber, la falta de visiones de conjunto (Lorente 2002, 26-27).

Tal vez la superación de la nueva museología propuesta por Lorente y reconocida por otros autores que a continuación veremos puede ser el escenario propicio para hablar de una superación o una muerte de la nueva museología y de la museología tradicional, situándonos en un escenario póstumo, donde la museología debe abordarse desde premisas

diferentes provenientes de otros campos disciplinares y que a su vez, impliquen otras prácticas. La museología crítica, en este contexto, ha sido el único ámbito afín a los museos, que se ha preocupado con atención de los “efectos beneficiosos” de la crítica institucional.

1.3.2 Museología crítica o posmuseología

La necesidad de redefinir la museología tradicional y la nueva museología se debe al reconocimiento de sus limitaciones conceptuales, producto de los cambios en su objeto de estudio: el arte. Y si el arte ha desarrollado una trayectoria dialéctica, paradójica y, a momentos, muy “confusa” lo menos que puede ocurrir es que otros ámbitos del saber se vean afectados. Por ello se torna necesario reconocer estos signos y síntomas en el campo museológico y de la teoría del arte.

Si la nueva museología representó una gran oportunidad y un avance respecto de la museología tradicional, también se vio superada por los hechos y la historia. Si la ideología de lo nuevo significó dar inicio a la modernización disciplinar, desde el momento en que la novedad se desacreditaba y que la originalidad, la expresión, el aura y la inspiración se agotaban dentro de sus propios dogmas y cánones, fue necesario repensar la museología de una forma más crítica y transversal, sin compromisos *a priori* con determinadas concepciones del arte y la cultura.

La museología crítica no se debate en la elaboración de manifiestos que luego haya que superar o abandonar, ni en la innovación o el “cambio por el cambio”, tal como lo pretendió Rivière en su momento, sino que se postula en un ámbito crítico, donde no se pretende inventar mundos, ni estilos ni prácticas nuevas y puristas. Son los objetos de estudio en particular, en singular, los que determinan su modo específico de aproximación conceptual.

Es decir, que siendo consecuente con el discurso posmoderno, la museología crítica⁵⁷ no puede erigir un discurso fuerte y clausurante, al contrario, debe asumir los efectos del fin de la historia y la muerte del autor.

Las consecuencias se tornan evidentes, pues si, por una parte, se produce el fin de la historia como metarrelato⁵⁸, si no existe narración o guión, tampoco habrá un único autor y, por lo tanto, el estatuto del autor-creador o artista-demiurgo será puesto en duda. El fin del metarrelato y la muerte del autor⁵⁹ desencadenan una serie de efectos y situaciones laterales, exógenas y endógenas, de tal modo que no existen modelos únicos y cerrados que expliquen satisfactoria y verosímelmente las situaciones museológicas actuales. De hecho, esta dificultad disciplinar generalizada, es constatada por Lorente como un problema que no necesita una única solución, sino que exige una praxis efectiva y contingente frente a condiciones y diagnósticos siempre cambiantes.

Así se está extendiendo el término “museología crítica” para referirse a los estudios sobre museos que se llevan a cabo en universidades u otros centros de investigación ajenos al mundo museístico. Yo soy, por tanto, a pesar de toda mi pasión y simpatía por los museos, un *outsider* que los mira desde fuera, un “museólogo crítico” (Lorente 2002, 25-26).

⁵⁷ La museología crítica podría estar en relación con el museo crítico o manierista del que habla Zunzunegui, pues aquella se desprendería de los principios fundadores de la modernidad. En vez de establecer la tradicional dicotomía entre continente y contenido, se hace necesaria una nueva conceptualización y una nueva contextualización. Según Zunzunegui “la ‘nueva contextualización’ surge de la cancelación de la tradicional dicotomía entre ‘obra principal’ (objeto de deseo museístico) y ‘obra secundaria’ (excluida habitualmente del espacio expositivo), y postula a una nueva relación ‘figura/fondo’ o, mejor aún, afirma explícitamente que no debe concebirse la historia del arte como una sucesión de ‘figuras’ (los hitos), sino que éstas no pueden ser visualizadas (y por tanto comprendidas) más que sobre el paisaje formado por el conjunto de las obras de su tiempo”,

Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica (Madrid: Cátedra, 2003), 99.

⁵⁸ En palabras de Lorente “los museólogos hemos adoptado esa terminología, tratando de escudriñar de qué modo ha influido en los museos este gusto por la ironía historicista, la autorreferencialidad, y la negación de los metarrelatos que está tan de moda desde hace casi treinta años. Pero en este artículo sobre cuestiones de nomenclatura no voy a terciar en el debate pues, que yo sepa, todavía no existe ningún establecimiento llamado “museo de arte postmoderno” u otro nombre parecido”, “Nuevos nombres, nuevas tendencias museológicas, en torno a los museos de arte moderno/contemporáneo, Quince miradas sobre los museos (Murcia: Universidad de Murcia, 2003), 44.

⁵⁹ Los textos fundamentales para identificar la genealogía de la noción de muerte del autor y sus alcances son “El autor como productor” de Walter Benjamín, “¿Qué es un autor?” de Michel Foucault y “La muerte del autor” de Roland Barthes.

Dado el contexto complejo en el que se ha desarrollado tradicionalmente la labor museal, es importante reconocer la emergencia de una museología posmoderna o una museología crítica, que reformula la teoría y la praxis desarrollada tanto por la museología tradicional como por la nueva museología. A pesar de que la tendencia crítica aún no se ha institucionalizado ni se ha convertido en un movimiento de carácter oficial –lo que la pone a salvo de convertirse en un dogma–, ha propuesto estrategias reflexivas cuyo fin también la propia revisión conceptual y formal de la museología desarrollada en el interior y fuera del museo. Este cuestionamiento del ámbito disciplinar, es el contexto que permite que en 1993 Maurice Besset distinga una *relación productiva* entre la museología crítica y la nueva museología a la hora de enfrentarse a problemas como la alta y baja cultura.

En este contexto de crisis, muy debatida por los defensores de esa “nueva museología” que más bien convendría denominar “museología crítica”, no debe sorprender que algunos artistas hayan concentrado toda su atención en este espacio-museo, que es el lugar físico e institucional de su encuentro con el público y cuya supervivencia, en su forma actual, es problemática. La importancia de lo que está en juego es tal que ese deslizamiento del “arte sobre el arte” hacia un paradójico “arte sobre el museo” ha conseguido hasta hoy, en la mayoría de los casos, escapar de la tautología (Besset, 1993, 15).

A pesar de que en Francia, Estados Unidos, Alemania e Inglaterra la reflexión cruzada entre museología y discursos posmodernos posee varios representantes, en España ha sido bastante escasa, aunque existe una gran reflexión crítica sobre los museos que surge de las publicaciones y la praxis de los artistas, teóricos y comisarios de exposiciones más que de los propios museólogos. Es evidente que el auge y el espectáculo que han tenido las exposiciones temporales e itinerantes en los últimos tiempos son un factor determinante en la reflexión de la escena, pues han adquirido una enorme complejidad y creciente importancia sociocultural, donde han contribuido muy decisivamente las repercusiones de la escenografía teatral y la tecnología en general.

En España, algunos autores que han escrito guías o manuales de museología, establecen relaciones muy elípticas y elusivas con el discurso posmoderno. Luis Alonso Fernández, por ejemplo, solo en la última página del último capítulo de su libro *Introducción a la nueva museología*, nombra la posmodernidad, no sin cierta reserva, como si no se relacionara con la nueva museología y sus reflexiones críticas, lo que se acentúa en el marco de una publicación que recorre discursos y contextos culturales de los ochenta y noventa, donde no se puede obviar la cuestión posmoderna:

En último termino, con independencia de la tipología y la clasificación de las exposiciones es evidente que el desarrollo museográfico ha experimentado un llamativo cambio en las tres últimas décadas bajo la influencia también de las nuevas propuestas artísticas, a partir sobre todo de los movimientos post y neoconceptuales y la llamada situación posmoderna (2003, 155).

Por su parte, Francisca Hernández Hernández en el *Manual de museología* del año 1994, al igual que Luis Alonso Fernández, en el último apartado menciona que existe un contexto llamado posmoderno que afecta la institucionalidad del museo. Lo interesante es que la autora, de acuerdo con sus propias palabras, se refiere sin advertirlo a la denominada primera posmodernidad, que fue la tendencia cultural más visible de principios de los noventa:

Inmersos en una cultura posmoderna en la que solo cuenta el momento presente, vemos cómo esta nos ofrece la posibilidad de adentrarnos en la dinámica del deseo, la evasión y el consumo como realidades que nos seducen y nos acercan a la experiencia de lo efímero. Aparentemente, la sociedad se va moviendo según la lógica de los gustos del momento, sin preocuparse demasiado de todo aquello que haga referencia al pasado y la tradición. No son estos momentos para detenerse a recordar o reinterpretar tiempos pasados sino, más bien, de consumir el presente antes incluso de que lo hayamos imaginado. Se trata, por tanto de producir para consumir en el mismo instante, sin esperar a mañana. Y siempre, considerando como un valor inapreciable la propia individualidad hedonista y consumista, que solo desea gozar lo que con tanto ahínco se ha intentado conseguir (1994, 296).

Ante un contexto socioeconómico que ha sido declarado como *posindustrial* y *poscapitalista*, el museo ha ido adquiriendo nuevas dimensiones propias de la cultura posmoderna, y que ha tenido una marcada expresión en los aspectos arquitectónicos. Lipovetsky plantea al respecto.

En un primer momento, la expresión “posmoderno” apareció en el discurso arquitectónico como reacción contra el estilo internacional y la monotonía de las creaciones de vanguardia, que rechazaban la herencia del pasado. Más tarde, la expresión posmodernidad pudo referirse al conjunto de una cultura que se caracteriza no solamente por su desprecio de las vanguardias, sino también y fundamentalmente por la desvitalización, la deslegitimación de las grandes ideologías de la historia y por su obsesión narcisista del Yo, del bienestar y de la salud [...] La cultura posmoderna está dominada por el consumo y los medios de comunicación, y se encuentra, por tanto, reestructurada según la lógica de la seducción y de lo efímero (Lipovetsky 1993, 79).

En el contexto de autocrítica de la institución museística, es necesario evaluar los acontecimientos para pensar un tiempo futuro, un porvenir. Tal como Paul Virilio señala “no se trata aquí, lo remarcamos, de reivindicar la crítica o la autocrítica tradicionales en los investigadores, sino *invertir la relación con la prueba*: prueba por error, refutación ejemplar y no ya únicamente por el éxito espectacular” (1998, 120). Es lo que, de otro modo, postula Hernández desde la museología, es decir, a un cambio de paradigma para alcanzar ciertos objetivos de carácter público, que desde la práctica convencional resultaría muy difícil e inapropiado.

Con este tipo de museo posmoderno, lo que se pretende es llegar a la sensibilidad estética del público que contempla la obra, golpeándole en su propia intimidad con el objeto de crear dentro del visitante una cierta desestabilización de sus esquemas actuales mediante la formulación de preguntas que van más allá de lo que simplemente se ve, para adentrarse en el mundo de lo sensible y ofrecerle la posibilidad de escoger diversas alternativas a la hora de realizar su recorrido por el

museo. Estaríamos delante de lo que se ha denominado “sensibilidad posmoderna” y que se puso de manifiesto en la exposición de *Les Immatériaux* (Théofilakis, 1985). En ella, se rompen los esquemas tradicionales y, en un esfuerzo de legitimar el arte contemporáneo, se va más allá considerándola como el lugar donde es posible reinventar y reencantar el mundo. Ya no se pretende reconstruir el pasado, sino que se mira con ilusión hacia el futuro desde el presente imaginado y recreado a través de la propia experiencia sensitiva (Hernández 1994, 297).

Este escenario hace evidente la necesidad de reformular la museología actual y para ello se propone una museología póstuma, es decir, una disciplina que sea capaz de superar sus propios postulados y premisas para enfrentarse a su objeto de estudio con mayor libertad y versatilidad. Hernández afirma que “es preciso, por tanto, recurrir a una museología posmoderna que sea capaz de reclasificar los objetos y de darles nuevos significados. Y esto no será posible sin adoptar un nuevo discurso epistemológico que legitime dicha práctica” (1998, 28). Lorente, ante la novedad de la museología crítica la falta de claridad de quienes son o no museólogos críticos, comenta con mucha ironía:

¿En qué consiste esta actual revisión de la Historia del Arte...? Se basa en la aplicación de teorías postmodernas a la profesión, sustituyendo la obsoleta historia lineal de la modernidad parisino-neoyorquina por un relato fragmentado, con múltiples puntos de vista y focos de preeminente atención desviados también al arte periférico o a todo lo que había sido discriminado previamente... no es casual que el feminismo haya aportado gran caudal bibliográfico a esta corriente (y también el activismo gay, e.g. Crimp, 1993). Lo de menos es el nombre de guerra, que es algo sobre lo que no hay consenso, pero sí está claro que el caballo de batalla de tales nuevas huestes es el consumo social del arte. De ahí el protagonismo que para estos historiadores del arte ha cobrado cualquier instancia de intermediación entre el artista y el público, incluyendo, por supuesto, los museos (Lorente 2003, 30).

Hernández, como se dijo anteriormente, reconoce con pesar esa primera posmodernidad, en la que se hace evidente una insatisfacción generalizada del estado de bienestar que la sociedad democrática proponía como objetivo principal y las inalcanzables utopías que las

religiones del futuro nos proponían como fruto de una fe que se confía y se deja moldear por “alguien” distinto a uno mismo. El estado de cosas ha conducido al hombre posmoderno a desconfiar de toda ideología de la historia para centrarse, de manera narcisista, en el propio yo y en todo aquello que propicie su bienestar y satisfacción: “Si lo que importa es el culto del instante fugaz y transitorio, podemos preguntarnos que futuro pueden tener las instituciones culturales del pasado y, entre éstas, que les estará reservado al museo” (Hernández 1994, 296).

La descripción de Lipovetsky del contexto posmoderno refleja muy bien el escenario cultural de principios de los ochenta 80, aunque el diagnóstico de este primer momento de la posmodernidad no resulta muy productivo a la hora de apreciar momentos posteriores a 1985. Es necesario establecer estas distinciones de tal modo de no quedarse con la visión prejuiciada y parcial de la posmodernidad, que por otro lado no se postula ni como panacea, ni como síntoma del “apocalipsis” de la cultura contemporánea, sólo como ámbitos de fuerzas y tensiones que es necesario, al menos visualizar. Por lo tanto, y de acuerdo a la planteado en el inicio de este capítulo, se postulan dos posmodernidades en tensión: primera posmodernidad (formalista) y una segunda posmodernidad (crítica).

En 1998, Francisca Hernández Hernández publicó *El museo como espacio de comunicación*, donde dedica algunas líneas más precisas para referirse al contexto posmoderno y a sus ventajas discursivas en el estudio de la cultura y los museos, en el marco de la crisis de los relatos historiográficos.

A finales de los años setenta, Lyotard escribió *La condition postmoderne* (1979), donde nos presentaba el posmodernismo como una actitud que se distinguía por su total incredulidad hacia los metarrelatos. Con la crisis del modernismo ya no era posible seguir creyendo en los grandes metarrelatos de la historia, sino que era preciso volver a los pequeños relatos de cada día, que son los únicos que pueden explicar y dar sentido a la existencia de nuestro mundo. Por esta razón, será preciso recurrir a una pedagogía de transmisión del conocimiento que facilite la comprensión de los nuevos movimientos sociales y culturales. Y el papel que el

museo ha de desempeñar dentro de esta mentalidad posmoderna, ha de acomodarse a esa innovadora pedagogía que sea capa de transmitir su propia identidad. El museo no puede ser entendido si lo situamos fuera de su contexto concreto en el que ha sido creado y desde el que pretende legitimar sus propias prácticas culturales. Pero, para ser capaz de hacerse entender, necesita de un metarrelato, tal como lo señala Lyotard para cualquier discursos científico (Hernández 1998, 28).

Luis Alonso Fernández, quien abordara lo posmoderno en su *Introducción a la nueva Museología* como si se tratara de un asunto evidente, que ya se ha traducido en la forma de realizar y concebir las puestas en escena o exposiciones de los últimos años, despliega en su texto de 1999, *Museología y museografía*, un análisis más acabado, construyendo una genealogía del término y sus implicaciones más destacables con relación a los museos. Identifica, autores, experiencias y reflexiones específicas que finalmente ofrecen una panorámica menos parcial del período.

A mediados de los años ochenta estaban comúnmente de acuerdo gran número de pensadores, sociólogos, críticos, etc., en calificar de posmoderno al estado de la cultura en las sociedades más desarrolladas. Una concepción que venía afianzándose desde finales de los sesenta para explicar la situación que acontece cuando las sociedades llegan a un estadio de esta naturaleza. Es decir, cuando las sociedades alcanzan la llamada posindustrial y las culturas la edad posmoderna, se produce una serie de transformaciones en las reglas de las artes, las letras y las ciencias, que los especialistas y casi inventores como Jean Francois Lyotard (también Fredric Jameson o Jean Baudrillard, especialmente) han definido como de honda significación: el saber cambia de estatuto. Otros intelectuales, como Jürgen Peper, Jürgen Habermas o Gerald Graft, entre muchos otros, habían presentado ya o lo hicieron inmediatamente después serias preguntas que cuestionaban abiertamente si la expresión “movimiento posmoderno” representaba adecuadamente los objetivos y prácticas de la cultura contemporánea (1999, 83).

1.3.3. *Museología post*

Javier Panera⁶⁰ reflexiona ante el impacto mediático y masivo que han provocado los museos durante las últimas décadas: “El obsoleto ‘templo de las musas’ ha resucitado transfigurado en ‘templo de las masas’” (192), de ahí que se precise cada día más un “museo sin paredes”, idea que por lo demás ya había sido planteada por André Malraux al referirse al museo imaginario. Los ejemplos de la expansión de la actividad artística al espacio público citados por Panera dan cuenta de la borradura de los límites del museo tradicional –incluso menciona algunas aberraciones en este sentido– y de la necesidad de refundar el museo y su historia considerando una relación más imbricada con el paisaje o la ciudad. Concluye su artículo desarrollando la expansión del museo en situaciones espaciales desterritorializadas⁶¹ y no frecuentadas por la mirada convencional, fundamentando sus puntos de vista en algunos textos clásicos, ya comentados, de Krauss, Crimp y Huyssen, entre otros.

La museomanía posmoderna implica museizar a todo nivel y, por lo tanto, no es sinónimo de conservación, sino todo lo contrario, el museo aparece en sus significaciones vinculado a “matar, congelar, esterilizar, deshistorizar y descontextualizar”. Según Baudrillard –en la lectura de Huyssen–, “la museización en sus muchas formas es el intento patológico de la cultura de conservar, controlar, dominar lo real para esconder el hecho de que lo real agoniza debido a la extensión de la simulación” (1995, 71). La *mise en scène*⁶² museística hace desaparecer el elemento misterioso que la reliquia encierra, por eso, la presencia del objeto se transforma en simulación. Hoy, ante la expansión aparentemente ilimitada de lo museístico, teóricos como Jeudy⁶³, Huyssen⁶⁴, Déotte⁶⁵ y, recientemente, François

⁶⁰ “De las ‘ruinas del museo’ al ‘museo sin paredes’”. Paradojas y contradicciones del arte de los espacios públicos”, *Estéticas del arte contemporáneo*, Domingo Hernández Sánchez (ed.) (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2002).

⁶¹ Según Deleuze y Guattari lo desterritorializado se refiere a la movilidad de las condiciones y contextos en los que se producen los hechos sociales y culturales de manera dinámica. Las ideas de desplazamiento, diáspora, migración, viajes, cruces de fronteras y nomadismo, insisten en la superación de lo arraigado, por lo que la dinámica cultural en que se inscriben las instituciones está marcada por procesos globales y no necesariamente nacionales o locales.

⁶² *Mise-en-scene* se traduce literalmente como puesta en escena, pero también alude a la idea de “exponer”, “hacer visible” o “dar visibilidad” vinculado a la idea de representación.

⁶³ Henry Pierre Jeudy, *Parodies de l'autodestruction* (París: Méridiens-Klincksieck, 1985).

Mairesse⁶⁶ han denunciado la moda de musealizar paisajes, regiones industriales y tribus primitivas, pasando por la duplicación de espacios naturales como las cuevas de Altamira⁶⁷ o Lascaux; lo último que se quiere musealizar es el Foro Romano y la Acrópolis de Atenas, supongo que para convertirlo en algo parecido a Disneyland o Las Vegas.

De hecho vivimos en un “museo sin paredes”, si se piensa en la actual fiebre de restauraciones historicistas con que se están transformando los viejos centros urbanos de nuestro país, uniformizados estéticamente en la mayoría de las ciudades que he visitado últimamente por avenidas salteadas de farolas, marquesinas, bancos y quioscos sospechosamente parecidos, algo así como “simulacros castellanos” de la *Viena 1900*; asistimos de este modo a otra forma encubierta de fomentar una estética y por extensión, un pensamiento único (Panera 2002, 192-193).

El *boom* museístico que se gestó en los ochenta no sólo ha tenido efectos sobre el propio estatuto museal, sino también sobre el lugar en que se inscribe y cómo se inscribe, claro ejemplo de ello, son sus efectos en el sector terciario, como el turismo en tanto que se constituye en una oferta cultural y económica más.

La década de los ochenta impulsó toda una generación de nuevos y llamativos museos en los países occidentales, incluido Japón. Más conocidos los de arte (especialmente de arte contemporáneo) y los de ciencia y técnica, también destacan por su concepto museológico y didáctico otros diseñados de acuerdo con las tipologías de visión etnológica y antropológica. Y tanto a nivel de los contenidos como del contenedor (Alonso, 1999, 84).

Si bien es cierto que el museo actual resulta sintónico con la cultura posmoderna, lo es también el hecho de que en poco más de dos décadas ha devenido en una redefinición y

⁶⁴ Andreas Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia* (Londres y Nueva York: Routledge, 1995).

⁶⁵ Jean-Louis Déotte, *Catástrofe y olvido, Las ruinas, Europa, el museo* (Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1998).

⁶⁶ François Mairesse, *Le musée temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal* (Francia: Presses Universitaires de Lyon, 2002).

⁶⁷ En su recreación espectacular con la que ha sido erigida en el País Vasco.

nuevos comportamientos, teniendo una configuración versátil, en la que la moda, comercialización, rentabilidad y atracción de las masas⁶⁸ han terminado por convertirlo en un instrumento adecuado para el nuevo tribalismo cultural, en punta de lanza de esa revolución silenciosa de las multitudes a que se refiere Ronald Inglehart o en la expresión más certera de la culminación del proceso de secularización del mundo, en la que se estaría produciendo una especie de reencantamiento o un *teatro mundi*.

No solo hay obras que representan cosas del mundo. El mismo museo tiene la función de representarse a sí mismo a través de su contenido. El “lugar” presenta unas obras, pero sobre todo las re-presenta como teatro, y hace consigo mismo un lugar de atracción que busca las miradas, que propone su propio interior como un “paisaje” onírico en el que el público podrá deambular, entretenerse, derivar en direcciones no previstas por una orientación didáctica que se somete mansamente, que se mantiene aparente pero modesta, sólo para el público que la buscará (Salabert 1998, 144).

Lorente, para quien este tipo de museos, como se dijo anteriormente, ha sido durante años su principal objeto de estudio y que supone una redefinición epistemológica, confiesa al mismo tiempo no sentirse identificado con el discurso de la nueva museología, al menos tal y como se ha predicado hasta ahora. En esta discusión, resulta fundamental en la disciplina museológica en España la publicación en 1978 de *El Museo, teoría y praxis*, de Aurora León, que aún tiene mucha vigencia por cuanto se revela un punto de vista y una terminología de carácter estructuralista y marxista, de tal modo que el lenguaje y las definiciones poseen una adaptación modélica, que no resulta habitual en los manuales de museología de carácter generalista. Posteriormente, un trabajo de gran envergadura ha sido el de María Bolaños⁶⁹, que tiene un carácter de manual o instructivo como los realizados

⁶⁸ “El museo corre el riesgo de ser superado rápidamente por algo que él mismo ha provocado: la comercialización, la monetarización, en el sentido literal de la palabra, del bien cultural”, adelantó a comienzos de los setenta Hugues de Varine-Bohan, *Los museos en el mundo* (Barcelona: Salvat Editores, 1973), 14.

⁶⁹ *En Historia de los Museo en España*, Bolaños realiza un repaso rigurosos por la historia institucional desde 1900 hasta los años noventa. Y su edición *La memoria del mundo. Cien años de museología* se ha convertido en una lectura obligada para poder obtener opiniones y fundamentos acerca de la institucionalidad y el sentido

por Luis Fernández Arenas y Francisca Hernández Hernández, así como también en un contexto más interdisciplinar los estudios del psicólogo como Mikel Asensio, el arquitecto Juan Carlos Rico, Julián Gallego y del semiólogo Santos Zunzunegui⁷⁰.

Santos Zunzunegui propone que el museo opera como un signo que puede ser interpretado y leído y a partir de ello presenta una tipología de museos en la que distingue claramente a los tradicionales y los posmodernos (no tradicionales) (1990, 59 y ss.). El museo tradicional es aquel que considera el espacio arquitectónico como un recorrido indicativo que se organiza alrededor de la gran galería y de las salas *enfilade*, mientras que en el museo moderno el espacio posibilita el desarrollo imaginativo sin mediación alguna, por lo que se oponen. Asimismo, el museo no tradicional niega la idea de recorrido y en él no existe diferencia entre el dentro y el fuera. En el museo no moderno o posmoderno el continente se convierte en una obra más de la exposición. El espacio de la galería y de la *enfilade* en el museo tradicional se constituyen en:

espacios en los que, por tanto, tiende a establecerse un vínculo *causal* –hecho patente en la idea misma de *recorrido*– entre presente y pasado y donde el arte no es sino uno más de los avatares del desenvolvimiento del espíritu humano. Desarrollo en el que se plasman las ideas de *evolución* (el arte acompaña a la humanidad en sus transformaciones), *filiación* (el arte es vinculación causal entre escuelas, estilos, autores), *finalidad* (la evolución del arte es teleológica) y orden (el arte expresa el acuerdo sustancial entre hombre y mundo), ideas que funcionan de manera esencialmente tranquilizadora: el orden del mundo es reflejado por el orden del museo: el Museo como modelo del mundo (Zunzunegui 1990, 88).

Santos Zunzunegui, en el contexto posmoderno⁷¹ distingue al museo como poética del fragmento, que correspondería a un museo alegórico no tradicional y no moderno, opuesto

del museo, puesto que Bolaños reúne los textos clásicos de pensadores y artistas que habitualmente han publicado en su idioma original y en ediciones muy difíciles de obtener.

⁷⁰ *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica* (Valencia: Ediciones Cátedra 1990).

⁷¹ Zunzunegui plantea sus dudas respecto al uso adecuado de la noción posmoderno, puesto que no siempre dice lo que quiere decir, por lo que en algunos casos utiliza el término, también algo escurridizo, y no siempre claro, manierista, de forma tal que habla de museo manierista, cuya principal característica sería la de

al museo histórico o de carácter enciclopédico que son “lugares concebidos como instituciones didácticas en las que se vuelve explícito un discurso pedagógico que inviste de valores prácticos toda la actividad expositiva” (1990, 87). El museo concebido como fragmento o como estructura móvil, inestable y en permanente metamorfosis, se mueve en un espacio donde la ruptura y la renuncia al sentido de la totalidad integradora conducen a replantearse una nueva forma de concebir las relaciones entre museo y colección. Ya no es posible distinguir entre dentro y fuera del museo, dado que se tiende a considerar al arte como impregnación. Su objetivo no es reconstruir el pasado, puesto que el mismo edificio en ruinas lo hace presente, evocando un tiempo que ya no es y que es actualizado en la contemplación de su estado de ruina y de obra inacabada.

Como el término posmoderno no siempre “dice lo que se desea”, cuando se trata de una revisión crítica del consumo cultural de este fin de siglo, algunos teóricos, como los italianos Remo Bodei y Omar Calabrese señalan que lo posmoderno correspondería a la era neobarroca⁷². Se aparta de la noción de posmodernidad a secas, tal vez, indicando que no existe una idea de orden en los diferentes campos de la cultura y, por lo tanto, asumiendo la dificultad para establecer cánones en la ciencia. Asimismo, y junto a ello, la definición también devela una cierta fascinación por identificar los comportamientos de consumo que han proliferado en la sociedad actual.

Se ha podido apreciar cómo en estas dos últimas décadas se ha intensificado la construcción y uso de los centros de arte contemporáneo, resituando su carácter e importancia sociocultural, de lo que se desprende una nueva significación y perfil interdisciplinar que busca responder a la demanda pública en esta situación posmoderna y neobarroca, donde

convertir en exposición al continente, aspecto muy opuesto al museo tradicional donde es inviable concebir al continente como obra con mayor valor que sus contenidos.

⁷² El semiólogo Omar Calabrese ha publicado a este respecto *La era neobarroca*, donde expone esta tesis, aplicando la semiótica a la historia del arte, lo que contribuye a concebir la disciplina no como una continuidad de autores sino como un análisis de las obras. Santos Zunzunegui, como se señaló anteriormente, se ha sumado a esta búsqueda “retórica” a través del término “manierista” para referirse al Museo d’ Orsay: “Por razones que se verán más adelante renuncio a calificar este museo como postmoderno (entendiendo Postmodernidad como el espacio de la puesta en entredicho radical de los valores fundadores de la episteme occidental: los ‘Grandes Relatos’ de J.F. Lyotard.”, *Metamorfosis de la mirada. Museo y semiótica* (Valencia: Ediciones Cátedra 1990), 97.

prevalecen los valores expresivos generados y justificados por esa misma participación de las multitudes, más que los de carácter instrumental que encuentran su fundamento en la defensa de intereses.

Sea como fuere, lo cierto es que los museos se han convertido en las tres o cuatro últimas décadas en el lugar de encuentro de intereses múltiples. Aclamados por unos, debatidos y denostados por otros, la institucionalidad museal ha debido superar la contradicción propia entre su papel de retener el pasado –en tanto memoria, patrimonio y conservación– y su desafío de comprender y explicitar su condición transitoria, frágil y cambiante⁷³.

Todo ello y su larga trayectoria han convertido a los museos en caja de resonancias, en lugar común para la expresión de aspiraciones variopintas y en instrumento dilucidador de diferentes posiciones para sectores muy específicos de esta sociedad, que creen ver en ellos la reencarnación de lo *sacro* en un contexto fundamentalmente laico. No solo se han convertido, a la postre, en los nuevos templos de la cultura y el patrimonio de esta sociedad *neoilustrada*, sino también para algunos y bajo razones muy diversas en el ágora inevitable de la consagración del espectáculo, cuando no en el de la presentación/representación y reevaluación social de ciertas elites del momento (Alonso Fernández AÑO, 85-86).

La situación actual ha venido precedida por una profunda reconstrucción y transformación física, técnica, museológica y sociocultural de los museos surgida en la posguerra, y por una dolorosa superación de la crisis de identidad a fines de los sesenta y principios de los setenta. Los museos, en general, y los de arte, en particular, han tenido que soportar y remontar una serie de mutaciones conceptuales y procedimentales para recuperar la credibilidad y eficacia sociocultural, cuestionamiento que tuvo su paroxismo –y que fue determinante para el futuro inmediato de la institución– poco tiempo antes de la llamada y tantas veces citada revolución romántica de Mayo del 68, y que solo ha sido parcialmente resuelto por algunos.

⁷³ La modernidad –escribió Charles Baudelaire en *El pintor de la vida moderna* (1859-1860)–, es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable, ver en Charles Baudelaire, *El pintor de la vida Moderna*, Cajamurcia, 1995, 467.

El posmodernismo, que ha invadido todos los ámbitos de la vida de las nuevas sociedades, significó la ruptura con aquello que se había establecido como forma universal, modelo o patrón en los distintos campos de sociedad, lo que devino en lo que se ha considerado el fin del sujeto, de la historia y de las ideologías, instaurándose la diferencia, la particularidad y las características y valores distintivos, predominando el particularismo y no el universalismo propio de la modernidad. En ese sentido el posmodernismo representa toda una nueva etapa donde, de alguna manera, existe una mayor libertad para la actividad humana, pues no se está sujeto a arquetipos o modelos generales de acción. La libertad y lo específico adquieren un nuevo valor en la vida de los seres humanos y las sociedades y, por lo tanto, constituirá el contexto problemático en el que se inscribe el museo:

Es preciso, por tanto, recurrir a una museología posmoderna que sea capaz de reclasificar los objetos y darles nuevos significados. Y esto no será posible sin adoptar un nuevo discurso epistemológico que legitime dicha práctica. Ha sido Baudrillard quien, más recientemente, ha tratado de señalar qué cambios han tenido lugar en la estructura del conocimiento y que han dado paso a una serie de transformaciones del término “valor”, tal como venía haciéndose desde el Renacimiento. Para él, la falsificación, la producción y la simulación son tres formas de relacionar el signo con el objeto natural o artificial, y el significante con el significado. Desde ese instante, el museo puede elegir una serie de objetos para que formen una colección, al tiempo que discrimina otros, al seguir un determinado criterio de valoración (Hernández 1998, 28).

En el alto grado de institucionalización y de industrialización en la que ha quedado constreñida cualquier actividad cultural, el museo ha desarrollado sus más claras escenificaciones y conductas predeterminadas. “La cultura del espectáculo ha generado, desde luego, su propia ideología. Es la *doxa* de la posmodernidad que descende de Lyotard” (Anderson 2000, 156). Y esta *doxa* ha logrado una afinidad absolutamente eficaz e inquietante con el mercado que ha sometido sistemáticamente a los museos a salirse de sí

para ir tras el éxito de las encuestas y las ventas frenéticas de los *souvenirs*, para llegar a ser catalogados de “museos estrella”.

Desde luego, los museos mayores o históricos nunca poseyeron sus obras de arte en la misma forma en que lo hace un individuo. Sus colecciones son bienes en custodia que pertenecen a una comunidad más amplia, definida como ciudad, clase, casta o elite, nación o una proyectada comunidad global de alta cultura.

Los objetos de un museo se tratan a menudo como un patrimonio, como la propiedad cultural de alguien. ¿Pero de quién? ¿Qué comunidades (definidas por clase, nacionalidad, raza, las reivindican? La investigación de Carol Duncan sobre el Louvre, institución que ha servido de modelo para los museos de todo el mundo, muestra cómo su transición de palacio a museo estuvo ligada a la creación de un “público” en la Francia posrevolucionaria, al desarrollo de una comunidad nacional secular (Duncan, 1991, 1995). La homogeneidad de ese público se cuestiona actualmente en las disputas sobre el multiculturalismo y la igualdad de representación. Las fronteras atraviesan los espacios nacionales o culturales dominantes, y museos que una vez articularon el núcleo cultural o el terreno más elevado aparecen ahora como lugares de paso y de disputa (Clifford 2009, 359).

En síntesis, la teoría poscolonial también nacida en la periferia en los años ochenta ha resultado ser mucho más crítica, opositora y política que el discurso posmoderno desarrollado en el centro. De hecho, la misma teoría poscolonial se ha opuesto a esta primera dimensión de la posmodernidad por representar los intereses del imperio, puesto que la crítica de arte interpreta la producción artística posmodernista en relación con una crítica hacia el papel del arte, del artista y de las instituciones en la cultura occidental.

Sin embargo, esta decisión está basada todavía en la idea del museo como lugar del arte en cuestión: los espacios extramuseísticos son, por el tiempo que dura esa obra, recintos cerrados separados del museo, las respuestas son respuestas de museo, y el

público debe haber tenido una información primaria como si se tratara de un cuerpo consultivo (Danto 2003, 192).

Dentro de este marco teórico general, la práctica artística comprometida ha tomado partido frente a las cuestiones referentes a la nueva realidad mediática y de mercado. La crítica al poder dominante y al machismo imperante en el logocentrismo cultural occidental se ha ejercido desde las posiciones de izquierda: feminismo y ecologismo, entre otras. Se denuncia la fragmentación del individuo que generan los medios de comunicación, que se ha desplazado de la alienación y que se expresa, por ejemplo, en las últimas prácticas estéticas con imágenes del cuerpo. El descentramiento de la *psyqué* tiene como consecuencia la incapacidad de percibir la realidad en su totalidad, lo que es propio de la sociedad del espectáculo, según la terminología de Guy Debord, que promueve el olvido y la confusión de la historia con su nueva lógica espacial⁷⁴, sustituyendo el tiempo histórico por una sucesión de tiempos ahistóricos.

Finalmente, el museo de arte en este contexto posmoderno no puede desconocer las transformaciones, fisuras, renovaciones y muertes⁷⁵ a las que se ha visto enfrentado en a partir de los años sesenta. Tal como afirma Craig Owens:

En las artes visuales hemos sido testigos de la disolución gradual de distinciones que en otro tiempo fueron fundamentales –original/copia, auténtico/inauténtico, función/adorno. Ahora cada término parece contener su contrario y su indeterminación trae consigo una imposibilidad de elección o,

⁷⁴ Jameson se refiere a la “nueva lógica espacial” del espectáculo en contraposición a la lógica temporal de la historicidad, conceptuando nuestro tiempo como un tiempo historicista, (*El giro cultural*, Buenos Aires, Manantial, 2002; 45-46. Paul Virilio plantea que ha existido un cambio de la espacialidad debido a las nuevas tecnologías, puesto que el tiempo de desplazamiento es cada vez más breve, tanto a nivel virtual como físicos. Esto implica que el tiempo ya no es un factor determinante, sino que se releva la posibilidad de cambiar radicalmente de espacios en breves instantes, esto es, una estética de la desaparición del tiempo y de las formas que ocupan un determinado espacio, (*Estética de la desaparición*, Madrid, Anagrama, 1998

⁷⁵ Las sucesivas muertes a las que se han visto enfrentado diferentes aséptico relacionados con el museo, ha sido la forma más común con la que se ha querido ver el término de un paradigma y el comienzo de otro. Estas muertes que viene a ser muy en el espíritu de las vanguardias revolucionarias, se han ido posicionando en diferentes textos, desde la destrucción de los museos profetizadas por los futuristas a la revolución de mayo del 68 francés. Estos aspectos se desarrollarán detalladamente en los capítulos sucesivos.

más bien, la equivalencia absoluta, y de aquí la intercambiabilidad de elecciones (Owens 1998, 121).

El posmodernismo deconstruye al modernismo en todos sus campos, lo desestructura y lo abre para poder analizarlo, con la intención no de destruirlo, sino de reeditararlo, de reestructurarlo, de construirlo de una nueva forma, de romper con sus viejas reglas y hacerlo a otras distintas, ajustarlo a las nuevas condiciones. En una época como la descrita, que permanece actual en muchos sentidos, se propicia el culto de la “escenificación de la apariencia” y del espectáculo y simulacro de la cultura, marcada por valores efímeros más que por los contenidos y los resultados a largo plazo. El museo ha terminado a veces constreñido a la irresistible tentación del éxito espectacular e inmediato de las multitudes. Un lugar de encuentro colectivo, espacio esplendente ya cada vez más llamativo y moderno, capaz de atraer incluso a gentes no deseosas de recibir otro beneficio cultural que la compensación del entretenimiento y el fulgor del festival.

El monumento, como lo indica la etimología latina de la palabra, se considera la expresión tangible de la permanencia o, por lo menos, de la duración. Son necesarios altares para los dioses, palacios y tronos para los soberanos para que no sean avasallados por las contingencias temporales. Así permiten pensar la continuidad de las generaciones (Augé 2000, 65).

1.3.4. La práctica institucional en el contexto post

Lo posmoderno se ha convertido en un término muy elusivo y escurridizo, más aún cuando se trata de arte y en la museología surgen con facilidad detractores del término, que lo reducen a una caricatura teórica que se caracteriza por su frivolidad, falta de innovación y eclecticismo. Si bien es cierto estos adjetivos no distan de un efecto, más o menos, visible del posmodernismo, es necesario recuperar el término a la luz de las revisiones actuales respecto de que corresponde a un período histórico y que, por lo tanto, es susceptible de ser observado retrospectivamente. Por posmodernismo se han querido significar muchas cosas, y a menudo contrapuestas, sin que en algunos momentos se llegue a distinguir

efectivamente qué es lo que indica lo posmoderno. Por una parte, desde fines de los años sesenta se intentó aclarar la situación de algunas sociedades industrializadas que llegaban a un estadio de superación de la fase de producción y consumo. Es decir, cuando las sociedades alcanzan la era posindustrial, la práctica de las artes, las letras y las ciencias en general sufren de transformaciones, que obligan a reconsiderar conceptos como realidad, verdad, representación y ficción.

Una serie de autores provenientes desde distintos ámbitos elaboraron ensayos en los que *grosso modo* se han establecido las bases de una nueva teoría y, por ende, de una nueva praxis. Este cambio no necesariamente incorpora lo nuevo como ideología privilegiada, al estilo del paradigma moderno, sino que la transformación se expresó en una condición híbrida donde lo nuevo y lo antiguo poseían el mismo valor, y ninguno aparecía como una verdadera solución. La condición posmoderna, entonces tiene que ver, más bien, con un estado y una mirada presencial y no utópica frente a los problemas de las sociedades contemporáneos.

Desde los años ochenta se han revisado las bases epistemológicas del posmodernismo, autores como Andreas Huyssen, Perry Anderson y Hal Foster han establecido cierto consenso en torno a una genealogía de la posmodernidad, sus distintas direcciones y fuerzas, a pesar de que uno de sus apologetas, Fredric Jameson sostiene “...que habrá tantas formas diferentes de posmodernismo como hubieron modernismos superiores, dado que los primeros son por lo menos reacciones inicialmente específicas y locales contra esos modelos” (Jameson 2000, 166). El posmodernismo, en ningún caso, puede ser planteado como un todo coherente; Arthur Danto plantea que no es una unidad, por lo que en vez de en vez de posmodernidad existen posmodernismos: Frente a esta imprecisión Danto opta por hablar de arte posthistórico, concepto que elimina la ambigüedad que existe entre arte contemporáneo y arte posmoderno:

Podríamos capitalizar la palabra ‘contemporáneo’ para cubrir cualquiera de las divisiones que el mismo posmodernismo intentaba cubrir, pero otra vez nos encontraríamos con la sensación de que no tenemos un estilo identificable, que no

hay nada que no se adapte a él. Pero eso *es* lo que caracteriza a las artes visuales desde el fin del modernismo, como un período que es definido por una suerte de unidad estilística, o al menos un tipo de unidad estilística que puede ser elevada a criterio y usada como base para desarrollar una capacidad de reconocimiento, y no hay en consecuencia la posibilidad de una dirección narrativa. Por ello es que prefiero llamarlo simplemente *arte posthistórico*. Cualquier cosa que hubiera hecho antes, podría ser hecha ahora y ser un ejemplo de arte posthistórico [...] Así lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un período de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un período de una casi perfecta libertad. Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido. Pero eso hace que sea urgente tratar de entender la transición histórica desde el modernismo al arte posthistórico. Significa que hay que tratar de entender urgentemente la década de los setenta, como un período que a su modo, es tan oscuro como el siglo X (2003, 34-35).

Huysen reconoce que la posmodernidad de los años setenta tiene mucho de búsqueda y recuperación de la tradición. Hay una paradoja clave en buscar continuidad y tradición en las vanguardias, por ejemplo, donde precisamente se la niega. La posmodernidad es más una expresión de la crisis contemporánea que el tránsito prometido hacia un rejuvenecimiento cultural. La mayoría de los experimentos posmodernos –perspectivismo, estructura y lógica temporal– que atacan la referencialidad mimética, eran ya conocidos por la tradición moderna. La cultura popular fue aceptada sin críticas, y la experimentación posmoderna perdió la conciencia vanguardista de cambio social. En vez de mediar entre arte y vida, hubo una preocupación por las técnicas típicamente modernas como la autorreflexividad, la inmanencia e la indeterminación. Huysen, por su parte, intenta establecer una cierta calma ante el término posmoderno, para alejarlo de las visiones reduccionistas que lo tienden a ridiculizar sin mayores fundamentos:

Este tipo de rechazo total no nos permitiría ver el potencial crítico del posmodernismo que, en mi opinión, también existe, aunque pueda ser difícil de identificar. La noción de trabajo artístico como crítica inspira realmente algunas de

las más serias condenas al posmodernismo, que es acusado de haber abandonado la postura crítica que una vez caracterizó al modernismo (1988, 194).

A lo largo del siglo XX, los museos se han consolidado como un espacio de transferencia de conocimientos, impulsores de creación artística y de la producción científica, y de la preservación o construcción de la memoria, pero también como garantes del espectáculo y la demagogia cultural. Ya no solo son contenedores de colecciones o ámbitos exclusivos para especialistas. Los museos se han convertido en parte de las ofertas turísticas y en espacios populares, además generan riqueza económica y centralidad social. De tal suerte que el museo se ha convertido en un motor cultural, económico y político, cuestión que ha supuesto la modificación de la conducta de estos nuevos “consumidores”:

Parece que los espectadores, en número cada día mayor, buscan experiencias enfáticas, iluminaciones instantáneas, acontecimientos estelares y, macroexposiciones, más que una apropiación seria y meticulosa del saber cultural (Huysen 1995, 57).

La necesidad museal de disponer de mayores recursos para la investigación y la producción artística o científica, la conservación y el incremento de las colecciones se enfrenta con el incremento de los costos de funcionamiento, la distorsión y la competencia con la industria del libre entretenimiento, lo que provoca, en muchos casos, una obsesión por el número de visitantes, que no está acompañada de una ausencia de indicadores cualitativos de evaluación referidos a las visitas y a los servicios de la actividad interna del museo, y la producción científica o artística.

Lyotard señala –refiriéndose a la modernidad en el campo de la ciencia– que la ciencia aunque en su origen se encuentre en conflicto con los metarrelatos, debe legitimar sus reglas del juego y a sí misma mediante el discurso filosófico, que también constituye un metarrelato. Ante esta paradoja, Huysen señala que conservar elementos vanguardistas no es incompatible con la recuperación y la reconstrucción de la historia y el argumento, que el

problema no es tanto la lucha entre modernidad y posmodernidad, vanguardia y conservadurismo.

Desde finales de los años cincuenta, la muerte de la vanguardia en el museo ha llegado a ser un tópico común. Muchos lo han visto como la victoria final del museo en su batalla cultural; y desde esa óptica los muchos museos de arte contemporáneo, todos ellos proyectos del período de posguerra, no han hecho sino agravar el delito (Huysen 1995, 63).

Huysen responde a las críticas al movimiento posmoderno de Habermas señalando que “O bien se dice que el postmodernismo es una continuación del modernismo, en cuyo caso el debate entero que opone a ambos es capcioso; o bien, se proclama que hay una ruptura radical con el modernismo, lo que entonces es evaluado en términos positivos o negativos”(1988, 194). La deconstrucción crítica del iluminismo racionalista por los teóricos de la cultura, la devaluación de las tradicionales nociones de identidad, la búsqueda de alternativas a nuestra relación con la naturaleza, incluyendo nuestros propios cuerpos, cuestiones clave en la cultura setentera, configuran la postura de Habermas de considerar a la modernidad como un proyecto incompleto y a la posmodernidad como un síntoma de ello, en tanto que los intentos de desmembrar la modernidad en direcciones diversas se sustentan en un punto de vista heredero del proyecto europeo ilustrado y su tendencia a homogeneizar lo heterogéneo, actitud niveladora de la que tampoco estarán ajenos los movimientos de las primeras vanguardias, en especial el surrealismo y su búsqueda de cuestionar esfera *autárquica* del arte para reconciliarlo con la vida.

Pero todos aquellos intentos de nivelar en un solo plano el arte y la vida, la ficción y la praxis, la apariencia y la realidad; los intentos de suprimir la distinción entre utensilio y el objeto de uso, entre la representación consciente y la excitación espontánea; los intentos de declarar que todo es arte y cualquier cosa un artista, de replegar todos los criterios e igualar el juicio estético con la expresión de experiencias subjetivas –todas estas empresas se ha probado que son una especie de experimentos sin sentido (Habermas 1988, 96-97).

La tesis de Huyssen es que el posmodernismo americano de los sesenta representó el surgimiento de una vanguardia norteamericana y un epígono del vanguardismo internacional. Aquí surge un neoconservadurismo y una contracultura a veces bastante radical, que recuperó tanto al Dadaísmo, como al Surrealismo y a Duchamp. Su intento por deconstruir y revisar críticamente el período hace a Huyssen tomar una postura: “Una cuestión crucial para mí, es hasta que punto el modernismo y la vanguardia, como formas de una cultura de oposición estuvieron, no obstante, conceptual y prácticamente ligados a la modernización capitalista y/o al vanguardismo comunista, el hermano gemelo de aquella modernización” (Huyssen 1995, 195). En los setenta, entonces, surge una cultura del eclecticismo –tributaria de una posmodernidad afirmativa que había abandonado todo tipo de crítica, transgresión o negación– y, por otra parte, una posmodernidad de resistencia, crítica y de negación del estado de las cosas.

En Alemania y en otros países de Europa, la noción de posmodernidad emerge solo a fines de los setenta, y lo hace en relación con los movimientos sociales de crítica radical de la modernidad, pues de algún modo se produce una reacción de rechazo frente ciertas crisis sociales que la misma tecnología estaba promoviendo. El ataque iconoclasta, tal vez, el rasgo más distintivo de la posmodernidad originada en Europa, tendrá un marcado carácter antiburgués que, sin duda, provendrá del espíritu de las primeras vanguardias. Mientras que la situación histórica en la que surge la posmodernidad de los sesenta –Bahía de los Cochinos, movimientos de los derechos civiles, revueltas universitarias, pacifismo– la hacen específicamente norteamericana, aunque su vocabulario y sus técnicas no fueran radicalmente nuevas respecto de lo inicialmente originado por la vanguardia en Europa, de modo que el posmodernismo de esta década se caracterizará por intensificar el conflicto generacional, al igual que las vanguardias históricas, teniendo como epígono a Duchamp.

Tanto Huyssen, Foster y Danto coinciden en que se produce una crisis del relato histórico que obliga necesariamente a redefinir el paradigma historiográfico a partir de la década de 1980. De ahí que Danto se sienta tentado a hablar de poshistoria. Esta identificación de una crisis en el relato histórico. Tal como se señaló anteriormente, Lyotard sostiene que el

posmodernismo se caracteriza por la permanente sospecha hacia los metarrelatos, puesto que, con la crisis de la modernidad y de los grandes relatos de la historia (*History*) era preciso volver a los pequeños relatos (*Story*), que son los únicos que pueden explicar y dar sentido a la propia existencia. En este contexto, será preciso recurrir a una pedagogía de transmisión del conocimiento que facilite la comprensión de los nuevos movimientos sociales y culturales. Y el papel que el museo ha de desempeñar dentro de esta nueva mentalidad posmoderna ha de acomodarse a esa innovadora pedagogía que sea capaz de transmitir su propia identidad. El museo de hoy no puede ser entendido situado fuera del contexto concreto en el que ha sido creado y desde el que pretende legitimar sus propias prácticas culturales. Pero, para ser capaz de hacerse entender, necesita de un metarrelato, tal como señala Lyotard para cualquier discurso científico.

...tanto el saber como el arte han sido institucionalizados en las bibliotecas y en los museos, cuya misión no era otra que la de conservar el conocimiento como un documento de las distintas etapas de la evolución de una determinada cultura. Sin embargo, cuando el conservador de un museo trabaja para conservar y analizar los objetos materiales para que puedan ser aceptados como un signo de la memoria histórica, lo hace usando un lenguaje que ha sido adaptado a las condiciones del tiempo presente. Y, por ello, cada vez que el museo organiza una exposición, lo hace reconstruyendo una determinada clasificación ya existente o reclasificando un objeto dentro de una nueva serie que ha de producir nuevos códigos, según las intenciones de adaptar el pasado al presente-futuro (Hernández 1998, 28).

El colapso de la historia, denominada como poshistoria (*poshistoire*), se expresa en la historia del arte en la necesidad de revisar su propio relato, puesto que las fisuras evidenciadas en su discurso a través del tiempo dan cuenta de su incapacidad de dar respuesta a los problemas del arte a partir de los años sesenta. Esta dificultad reside en que ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas y sus respectivos estilos y en que, a veces, las prácticas artísticas no resultan tan distantes entre sí. Esto se debe a que la percepción básica del espíritu contemporáneo se formó sobre el principio de un museo en que todo arte tiene su propio lugar, donde no existen criterios *a priori* acerca de cómo deba

verse el arte y donde no hay una narrativa a la que los contenidos del museo deban ajustarse.

Hoy los artistas no consideran los museos como si estuvieran llenos de arte muerto, sino como llenos de opciones artísticas vivas. El museo es un campo disponible para la reordenación constante, y está emergiendo una forma de arte que utiliza los museos como depósito de materiales para un collage de objetos ordenados para sugerir o defender una tesis: podemos verlo en la instalación de Fred Wilson, en el Museo Histórico de Maryland, y también en la notable instalación de Joseph Kosuth “The Play of the Unmentionable” en el Museo de Brooklyn. Hoy el género es prácticamente un lugar común: el artista tiene carta libre en el museo y fuera de sus recursos organiza exposiciones de objetos que no tienen una conexión histórica o formal entre sí, mas allá de las conexiones que proporciona el propio artista. En cierto sentido el museo es causa, efecto y encarnación de las actitudes y prácticas que definen el momento posthistórico del arte, pero no voy a insistir en este asunto por el momento (Danto 2003, 28).

Ante este contexto de cambios conceptuales y metodológicos ocurridos al interior de museo será necesario reformular la disciplina tradicional de la museología para que, parafraseando a Hernández, sea capaz de reclasificar los objetos y de darles nuevos significados desde un nuevo discursos epistemológico que legitime esa práctica, lo que conlleva a su vez un cuestionamiento acerca del valor –en el sentido de Baudrillard– que pone en juego las operatorias de *falsificación, producción y simulación*.

El museo, en este sentido, puede elegir una serie de objetos para que formen una colección, al tiempo que discrimina otros, al seguir un determinado criterio de valoración, que son conservados no porque en sí mismos tengan valor, sino porque han sido designados para lo que tengan. Esto significa, según Crimp, que el museo puede convertirse también en un “espacio de exclusión y confinamiento”, al igual que lo han sido el asilo, la clínica y la prisión analizadas por Foucault y que han dado paso a una forma de discurso sobre la locura, la enfermedad y la criminalidad. Sin pretender adentrarnos en un análisis detallado

sobre la *arqueología* del museo propuesta por Foucault, sí es necesario que el museo se someta a esta perspectiva para desembarazarse de los lastres de un pasado que le impide mirar de forma creativa hacia el futuro. Nos basta con señalar que en el museo posmoderno el continente o edificio queda integrado dentro de la exposición como si de una obra más se tratara. De esta manera, el proceso de comunicación tiene lugar en recorridos que cambian y se renuevan continuamente. A nivel arquitectónico “El [prototipo de museo] posmoderno revitalizó la idea de tipología o el estudio y respeto hacia los tipos establecidos y la idea de eclecticismo fruto de la cual fueron diversos museos entre ellos el Stuttgart de James Stirling, para poner el ejemplo por excelencia (Oliveras Samitier 2002, 214).

El arte crítico se ubica en la segunda posmodernidad, puesto que pone en evidencia que en la cultura contemporánea de consumo ya no se puede creer en la autenticidad de la experiencia, puesto que ha sido sustituida por su simulacro hiperreal⁷⁶, y que se caracteriza por la precesión de un modelo, que no tiene relación alguna con la realidad y con la experiencia, donde la integridad del sujeto se diluye, incapacitándolo para la creación de “mapas cognitivos”. Es el conflicto o la dificultad de encontrarse con la “realidad” de la que habla Lacan, en su seminario de lo real, y nuevamente abordado por Hal Foster en *El retorno de lo real*, donde enfatiza en la distancia establecida entre el yo y el mundo mediante la pantalla que establece los límites y que no permite la existencia de un entramado y el cruce –demasiado peligroso– entre el yo y lo otro, pues si el yo se confunde con lo otro, sale de sí, se pierde, se diluye, lo que no hace posible establecer identidades. Los mecanismos de protección de la sociedad operan como pantallas para que el individuo no se vea afectado más allá de lo necesario por las diversas situaciones de la realidad, por su semántica implícita. De este modo, la hiperrealidad es una pantalla, un *simulacro*. El museo, en este contexto, puede perfectamente cumplir el rol de hiperrealidad de pantalla, una “teatralidad” al establecer un orden entre los sujetos y los objetos y disimular los entramados secretos producidos por la misma cultura. Los museos serían, de uno u otro modo, la extensión de esta representación, y tal vez la misión contemporánea de

⁷⁶ Jameson levanta su hipótesis de una nueva forma cultural como “estética de los mapas cognitivos”, como alternativa a la actual pérdida de orientación y la ausencia de dimensiones cognitivas del arte, introduciendo una nueva coordenada basada en la relación con el todo, que es la premisa imprescindible para la cartografía. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1999), 111-117.

las disciplinas que se especialicen en museos, estén orientadas a aceptar sus fronteras disciplinares, asumiendo que el cambio en la práctica disciplinar tiene que ver con el cambio que experimenta el propio objeto de estudio, a saber, el arte y sus instituciones..

Desde la atención que la museología contemporánea, y en particular de la Museología Crítica, ha prestado en torno a los efectos que producen ciertas obras y proyectos artísticos contemporáneos, podemos ver la necesidad que existe por acudir a la Crítica Institucional, en la medida que existen más herramientas conceptuales y metodológicas que permiten comprender o abarcar de una forma más integral las prácticas críticas al interior de los museos. Para asumir los protocolos y formas comunicacionales y expositivas como una oportunidad más de poner en duda a la institución, superando el énfasis modélico o canónico en el que insiste la museología, y la posibilidad de reformular a los museos en su propia praxis, asumiendo el cambio de los lenguajes artísticos desde el siglo XX al siglo XXI. El giro de los artistas que trabajan desde dentro de la institución, han terminado por convertirla desde dentro, han desestructurado sus formas que aparecían canónicas e imposibles de derribar, asumiendo que el arte, el valor de lo estético como un campo o laboratorio donde se aprende a juzgar, y por lo tanto, la posibilidad de los cambios de los hábitos de los públicos en la medida que estos establecen relación con los artefactos estéticos, nuevas narrativas y situaciones de una forma más abierta para la producción de experiencias de conocimiento estético, crítico y sensible.

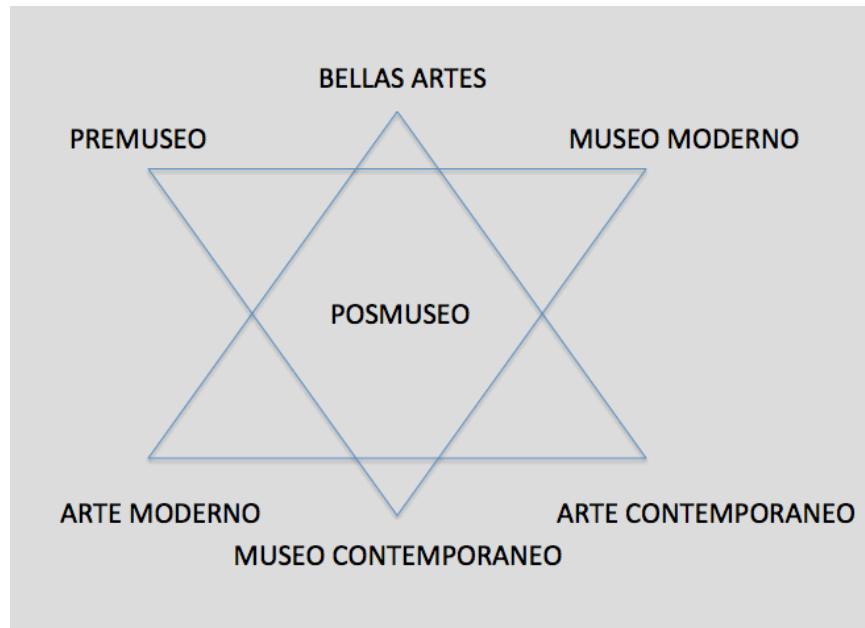


Diagrama propuesto para esta investigación doctoral.

La idea de entropía y al mismo tiempo de convivencia heterotópica y heterocrónica del museo en las distintas épocas, y su relación con el arte, nos puede dar una estructura de doble triángulo equilátero, donde se hace evidente la relación dinámica, no teleológica y desjerarquizada de los términos implicados. Esto es lo que nos permite reconocer entonces que artistas como Marcel Broodthaers, Marc Dion o Pablo Helguera, por poner tres ejemplos, utilicen en su práctica artística, sistemas “tradicionales” a través de los dispositivos museográficos. En este punto, la museología tradicional termina por ceder ante prácticas cuyos procesos y resultados no siempre son codificables y, es por ello, que –desde el arte y la teoría contemporáneos– termina siendo más eficaz la forma de comprensión de dichas prácticas liminares entre arte y museo.

El diagrama asume esta dimensión *post* para habilitar nuevas prácticas, discursos y comportamientos al interior del Museo, no ya como sistema de control disciplinario, sino como un ámbito donde se producen conocimientos y crean hábitos para desarrollar la reflexión crítica y la sensibilidad estética, más allá del marco regulador y especializado del arte.

Capítulo 2

Momento previo: las vanguardias históricas critican a la institución arte

¿Puede uno hacer obras que no sean de arte?

Marcel Duchamp⁷⁷

A comienzos del siglo XX se produce una reacción simultánea en el ambiente de los artistas finiseculares que criticaban los sistemas de distribución y la forma de apreciación de sus obras. El nuevo canon estético y la respectiva exclusión de quienes practicaban un arte bajo reglas que no tenían referencias, constituyó el momento de inicio de la crisis del modelo estético tradicional e institucional. Desde la praxis del arte, surgieron obras y acciones articuladas programáticamente en proclamas públicas inicialmente marginales y extrainstitucionales. Los artistas, provenientes en la mayoría de los casos de la clase media o baja, con una inspiración ideológica de izquierda respecto de la cultura burguesa dominante, expresaron su polémica iconoclasta a través de sus revolucionarios manifiestos de circulación limitada y de bajo costo. La crítica institucional no había formado parte del proyecto moderno del arte, puesto que la modernidad suponía la afirmación de principios.

Quienes inauguran esta tendencia crítica al sistema de las artes y de los museos fueron algunos artistas pertenecientes a las vanguardias históricas de comienzos del siglo XX, que a menudo explicitaron su pugna más allá de la propia obra y sus operaciones formales. El campo de las artes ya había sufrido con el surgimiento de la visualidad retiniana y elusiva en la pintura impresionista y luego con el cubismo que distorsiona la figuración. El futurismo estableció las nociones y términos básicos de esta nueva crisis. Finalmente, fue el dadaísmo el que asestó los golpes definitivos al tipo de arte y su modo de recepción bajo el paradigma de lo moderno, como clara oposición a lo antiguo y tradicional. La estrepitosa ruptura que supuso la vanguardia respecto de la estética hegemónica del siglo XIX,

⁷⁷ Esta idea la manifestó en 1913, y luego continuó ampliando la pregunta no solo para otros, sino para su propia praxis. “¿Puede uno hacer más de 300 obras que sean museos? Una caja llena de obras que son (obras) de arte ¿es un museo? ¿Es un museo si no tiene paredes? ¿Puede uno hacer un museo que no es?”. Gonzalo Aguilar y otros, *Marcel Duchamp. Una obra de arte que no es una obra “de arte”* (Buenos Aires: Fundación Proa, 2008), 74.

cuestionó su lugar de inscripción y a su consumidor: el burgués. La vanguardia desterró del arte las ideas de que era producto de la inspiración provocada por las musas, la representación mimética de lo real, la expresión estética de las esencias del espíritu humano y el *zeitgeist*. Cuestionó los valores y estructuras hegemónicas de la burguesía, que había hecho del arte una institución disciplinar (y correccional al decir de Foucault) separada y diferenciada de otras instituciones y de la vida misma⁷⁸.

El avance de la burguesía respecto de la aristocracia en el campo artístico implicó una serie de cambios profundos como la profesionalización del artista y la independencia de su práctica, proceso que tuvo entre otros resultados la mirada crítica de su propio origen de clase, cuestión imposible, por ejemplo, en la Edad Media. Esta capacidad crítica de la burguesía –manifestada en sus prácticas culturales– le ha permitido adaptarse a nuevas condiciones con más éxito que los grupos hegemónicos anteriores. En este contexto, la parodia que se desprende de la asociación museo-mausoleo se relaciona con el argumento típicamente moderno que intentó convertir los museos en el anatema del arte nuevo. Este es el contexto de la advertencia de Theodor Adorno a inicios de los años cincuenta respecto de la afinidad entre museo y muerte.

La palabra alemana *museal* [propia del museo] posee connotaciones negativas. Alude a objetos con los que el observador no mantiene una relación vital y que están en proceso de morir. Su conservación se debe más al respeto histórico que a las necesidades del presente.

Museo y mausoleo están relacionados por algo más que una proximidad fonética. Los museos son las tumbas de familia de las obras de arte (Adorno 1962, 199).⁷⁹

En esta afirmación, Adorno advierte con claridad los efectos negativos que provocan las instituciones culturales burguesas fortalecidas durante el siglo XIX, puesto que el poder comunicativo “vanguardista y revolucionario” de una obra se neutralizaría al momento de

⁷⁸ Según la tesis que expone Peter Bürger en *Theory of the Avant-Garde* (Manchester: Manchester University Press, 1984).

⁷⁹ El artículo “Museo Valéry-Proust” fue publicado originalmente en 1953 en *Die Neue Rundschau*.

ingresar en un museo. Sin duda, el museo aparece como un antónimo de la vitalidad emergente del arte nuevo. La visión de Adorno tiende a ser pesimista, ya que el primer momento de esta crítica a la institución la consideró estéril e idealista frente a la magnitud y el poder de convencimiento y cooptación de la cultura establecida: “La lucha contra los museos tiene algo de quijotesco no solo porque la protesta de la cultura contra la barbarie queda tan apagada en esa lucha que nadie la oye, sino porque lleva demasiada esperanza” (1962, 199). Así planteado, se distingue cómo la institucionalización del arte –promovida por críticos, artistas y directores de museos, salones y galerías del siglo XIX– se constituye en una poderosa máquina de producción de valores y, por lo tanto, de inclusiones y exclusiones entre arte, artista y sociedad. Es en este contexto donde el artista se convierte en un “detractor” o “enemigo” de las instituciones y, por lo mismo, las instituciones van a predisponer a la sociedad en contra del artista a través de sus “propagandas” de desprestigio y ridiculización, como lo fue el Salón de Arte Degenerado de la Alemania Nazi.

La imagen del artista como un “bohémio”, “marginal”, “desadaptado” e “improductivo” tiene que ver con la búsqueda de la independencia, que fue rápidamente estigmatizada y castigada a fin de evitar que la excepción constituyera nuevas normas y reglas, estableciendo así entre artista y sociedad una distancia que pareció durante varias décadas insalvable. La socióloga Janet Wolff considera que las transformaciones que produce el paradigma moderno y el avance progresivo del capitalismo se manifiesta necesariamente en esta forma prejuiciada y estereotipada del artista:

En primer lugar, la creciente deshumanización del trabajo humano en general y la erosión de su aspecto potencialmente creativo bajo la división del trabajo y, especialmente, bajo las relaciones de producción en la sociedad capitalista, han oscurecido la verdadera naturaleza del trabajo en su forma pervertida [...]. En segundo lugar, la producción artística se ve afectada por el avance del capitalismo, aunque al principio no del mismo modo que otras formas de producción. Con la desintegración de los lazos tradicionales entre productor y consumidor de arte (Iglesia, mecenas y Academia), especialmente en Europa durante el siglo XIX, el artista es hoy en cierto modo, un individuo que circula libremente, sin ataduras de

ningún patrón o encargo. Así, las condiciones del trabajo artístico contrastan aún más con las de otros tipos de trabajo. En este contexto, es fácil ver cómo se idealiza al artista como representante de una actividad verdaderamente expresiva y voluntaria (ignorando, cuando sea necesario, la imposibilidad práctica de obtener en muchos casos un salario digno con ese trabajo) (1997, 31-32).

De este modo, desde comienzos del siglo XX surgieron varios modos de designar la singularidad de los artistas –genio o *demiurgo*, *deus artifex* o mago⁸⁰– que exaltaban sus biografías, entre ellas las de Vasari, Winkelmann, y más recientemente las de Ernst Gombrich, Robert Hughes o Keneth Clark. La promesa de singularidad del artista se vio afectada por la visión de una sociedad que, al no ver satisfechas sus expectativas en las obras de arte, atacaron a la persona que se percibía como un sujeto anormal, como una forma de no aceptar los profundos y radicales cambios que se avecinaban en el arte del siglo XX. El artista no cumplía las expectativas de una sociedad vigilante y, a su vez, el propio artista reclamó su espacio de libertad y creación lejos de todo condicionamiento. La autonomía del arte solo fue posible en el contexto de la autonomía de identidad que los artistas comenzaron a exacerbar desde la generación de espacios alternativos para producción y circulación de sus trabajos.

El la búsqueda de la autonomía del arte dio más fuerza que nunca a los museos. A partir de entonces, el arte no solo estaría definido por sus contenidos, estéticas o preocupaciones, sino por su adscripción a la institución arte, por su separación de la vida y su aislamiento en los museos. Es exactamente el contexto de aislamiento al que alude O’ Doherty cuando se refiere al “cubo blanco” como dispositivo emblemático y expresión máxima de esta dimensión moderna del arte:

Sin sombras, blanco, limpio, artificial: el espacio se dedica por completo a la tecnología de la estética. Las obras de arte se montan, se cuelgan, se despliegan para

⁸⁰ Es interesante ver cómo este modelo de exaltación de las singularidades y virtuosismo de unos sobre otros, desde el Renacimiento, se convierte en la fórmula narrativa más acudida a la hora de la confección de biografías de artistas. Recomiendo leer *La leyenda del artista*, de los sicólogos Ernst Kris y Otto Kurz (Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 1995).

su estudio. Ni el tiempo ni sus vicisitudes afectan a sus inmaculadas superficies. El arte existe en una especie de eternidad visible y, aunque existen las periodizaciones (la tardomodernidad, por ejemplo), no hay tiempo. Esa eternidad hace que el espacio expositivo se asemeje al limbo: se tiene que haber muerto para estar en él (2011, 21).

Es la tensión del discurso artístico enfrentado con la institución que, por una parte, amenaza con convertirse en una cámara sepulcral del pasado y, por otra, en espacio de posibles “resurrecciones” (Huyssen 1995, 58). La reflexión Adorno, en este contexto, trasunta la secreta esperanza de los artistas rebeldes por encontrar en el museo un aliado para sus investigaciones, hubo que esperar casi cincuenta años para que surgiera una escena de artistas que instalara la crítica a la institucionalidad cultural desde la institución misma, y de algún modo así, proponer la resurrección de la institución arte, y en particular del museo.

Aunque el artista burgués fue el responsable de crear la institución del arte, no se percató de las posibilidades expansivas y críticas de este procedimiento. La vanguardia histórica asumió esta posibilidad intentando derrumbar el limbo disciplinar y los muros institucionales, además del hiato entre el arte y la vida, pero al mismo tiempo estableció leyes internas que hicieron de su práctica una disciplina. Baste pensar en los manifiestos, que constituyen declaraciones de estilo y contenido de lo que sería o no calificado de arte. Este reclamo de autonomía moderna y radical Thomas Crow lo expresa así:

Uno de los propósitos del presente examen de la vanguardia como subcultura resistente ha sido dotar de sustancia histórica y sociológica a la postura de Adorno en lo tocante a las artes visuales. A esta luz, la autonomía formal conseguida por la pintura moderna de los primeros tiempos debe entenderse como una síntesis mediada de posibilidades derivadas de los fracasos de la técnica artística existente y de un repertorio de prácticas potencialmente opositoras descubiertas en el mundo exterior. Desde el principio, los éxitos del arte moderno no han resultado ni de afirmar ni de rechazar su posición concreta en el orden social, sino de representar esta oposición en su contradicción, abriendo así la posibilidad de una conciencia crítica en general (2002, 35-36).

El espíritu crítico de los artistas de las vanguardias que comenzaron a comprender los efectos amenazadores, neutralizadores y canónicos de la historia del arte, la crítica y la estética, permitió la revisión de sus prácticas y, por lo tanto, la transformación de aspectos meramente estéticos y formalistas en cuestiones de implicancias políticas, sociales y filosóficas mayores. Esta iniciativa de revisar críticamente a la institución bajo la cual se ha formado y promovido el arte estableció una genealogía de obras, manifiestos y artistas que, mirados retrospectivamente, configuran varios momentos y lugares desde donde se ejercerá la crítica a la institución.

2.1. El reclamo futurista

El levantamiento de una crítica que se expandiera y generalizara al interior de la cultura, no fue más que un deseo y anhelo hacia fines del siglo XIX, puesto que la complicidad de artistas, pequeñas escenas de escritores, pintores o músicos de revertir las reglas que se habían establecido para el “juego de las artes” no fue más que el intento aislado y marginado. Este reclamo tuvo su punto más álgido cuando un grupo de artistas propagó sus ideas siguiendo la plataforma de las proclamas y manifiestos políticos en 1909, con el Manifiesto Futurista, donde Marinetti junto con otros artistas hicieron pública su necesidad de renovar todo lo que se relacionara con lo canónico e institucional, en favor de la ideología teleológica de lo “nuevo”.

Nosotros queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo [...]. Por demasiado tiempo, Italia ha sido un mercado de buhoneros. Museos: ¡Cementerios!... Idénticos, verdaderamente, por la siniestra promiscuidad de tantos cuerpos que no se conocen. Museos: ¡Dormitorios públicos en que se reposa para siempre junto a seres odiosos e ignotos! Museos: ¡Absurdos mataderos de pintores y escultores que van matándose ferozmente a golpes de colores y de líneas, a lo largo de paredes disputadas! Que se vaya a ellos en peregrinación una vez al año, como se va al camposanto en el día de los Difuntos..., os lo concedo. Que una vez al año se deposite un homenaje de flores a los pies de la Gioconda, os lo concedo...

Pero nosotros no queremos saber nada del pasado. ¡Nosotros, los jóvenes fuertes y *futuristas*! ¡Vengan, pues, los alegres incendiarios de dedos carbonizados! ¡Aquí están!... ¡Vamos! ¡Prended fuego a los estantes en las bibliotecas! ¡Desviad el curso de los canales para inundar los museos!... ¡Oh, que alegría ver flotar a la deriva, desgarradas y desteñidas en esas aguas, las viejas telas gloriosas!... ¡Empuñad los picos, hachas, los martillos, y destruir sin piedad las ciudades veneradas!⁸¹

De la destrucción de los museos se propone avanzar hacia la revalorización de otros aspectos de la vida asociados al progreso y la modernidad. Emblemas que constituyen la base del Manifiesto de 1910, que en el punto número ocho proclama lo que sigue: “Enaltecer y testificar la vida moderna transformada incesante y violentamente por la ciencia en ascensión”⁸². Un llamado que en momentos eleva la voz y la atmósfera se torna pestilente: “¡Que los muertos sean sepultados en las más profundas entrañas de la tierra! ¡Desembaracemos de momias el umbral del futuro! ¡Vía libre a los jóvenes, a los violentos y a los temerarios!”. La necesidad de cambio y refundación, la afinidad con lo nuevo, es la ideología ansiosa que sostiene cada acción, donde la sed de verdad no puede ser saciada por el lenguaje artístico tradicional. De este modo, forma y color son cambiados debido al descrédito en que se encontraban a fines del siglo XIX. Una decepción estética sin retorno que llevará a los futuristas a desplegar numerosos manifiestos y proclamas urgentes contra los “betunes y veladuras”, “Contra el arcaísmo superficial y simplón”, “contra el falaz futurismo de los secesionistas e independientes”, “Contra el desnudo en pintura, tan nauseabundo y fastidioso como el adulterio en literatura”, contra todo aquello que empaña y oculta el ideal futurista: “ascendemos hacia las cumbres más altas y radiantes y nos proclamamos señores de la luz, pues bebemos ya en las fuentes vivas del sol” (González, Calvo y Marchán 2009, 149).

Es tal el delirio de grandeza y el protagonismo, que cuando realizan su primera exposición en París (1912), proclaman otro manifiesto –“nos hemos puesto a la cabeza del movimiento

⁸¹ El punto N°10 de la primera edición de los tres manifiestos futuristas publicado en francés en *Le Figaro* de París el 20 de febrero de 1909; luego, en la revista milanese *Poesía*, N° 1 y 2.

⁸² González, Calvo y Marchán, “Manifiesto de los primeros futuristas (1910)”, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945* (Madrid: Akal, 2009), 144.

europeo”– y no dudan en considerar al resto de los artistas europeos como plagiarios sin talento. De este modo, se dedican a desacreditar sistemáticamente la pose de los modelos, los temas de los artistas, la perspectiva, en suma, el estilo que se cultiva a través de la tradición clásica. Ni Poussin, ni Tiziano, ni los griegos se libran de los ataques. Lo que queda entonces en el desafío de lo nuevo es fundar nuevas reglas para inaugurar un nuevo estilo que supere la visualidad y lo retiniano y que active el uso legítimo de la memoria y los fragmentos de la memoria. El deseo futurista pudo más que la claridad de las imposturas que se produjeron entre sus cultores, y más aún si comparamos la escena futurista alemana, francesa y rusa. Marinetti llegó a Rusia en 1914 para dar una serie de conferencias que provocaron la ira inmediata de los oyentes, puesto que su forma de asumir esta revolución tenía un compromiso político mucho más acentuado. La guerra exacerbó aún más las diferencias en la medida que

...Marinetti y sus compañeros participarían en ella animados por su culto al maquinismo bélico y su identificación con el nacionalismo pequeño-burgués; los rusos, asimilados a las tesis revolucionarias de izquierda, abandonaron pronto el tono de apocalipsis delirante (...) para proponer soluciones cuya radicalidad sobrepasaba al belicismo ingenuo del slogan marinettiano: ‘Guerra mundial = higiene del mundo’(González, Calvo y Marchán 2009, 168-169).

De este modo, hacia 1916 los artistas se habían desgastado, pero también fortalecido y aclarado; Maiakovsky, por ejemplo, manifestará que el arte debe “democratizarse a través de su presencia en la calle y en los medios de propaganda y agitación”⁸³, es decir, salir del museo. Los futuristas llegan hasta 1920 con declaraciones, escritos y manifiestos diversos que intentan socavar las bases del arte burgués y, por lo tanto, de todas las instituciones que hasta ese momento lo sustentaban⁸⁴.

⁸³ Maiakovsky, *Gaceta Futurista*, N° 1, citado en *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945* (Madrid: Akal, 2009), 169.

⁸⁴ Es importante reconocer que en el futurismo existen matices e interpretaciones diversas y contrapuestas respecto de la juventud, el futuro y la nación. Basta ver la diferencia que existe sobre la noción de *futurismo* y los manifiestos y obras emanados de los artistas italianos comparados con los de los artistas rusos, donde destacan el componente anarquista y político de sus manifiestos de primera generación que enaltecieron la dimensión beligerante de la “vida moderna” y así “poder destruir el culto al pasado, la obsesión por lo antiguo, la pedantería y el formalismo académico” (*Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*, 144), al

2.2. La revuelta dadá

A pesar de la búsqueda de independencia y del rechazo de los artistas de la progresiva absorción por parte del sistema artístico, las actitudes revolucionarias de los artistas terminaron convirtiendo, sin advertirlo, su reacción en academia. Así nació Dadá, de la necesidad de independencia y de la desconfianza radical: “No reconocemos ninguna teoría. Estamos hartos de las academias cubistas y futuristas: laboratorio de ideas formales”⁸⁵. Los dadaístas advierten que al hacer arte para ganar dinero se acaricia y adula “a los gentiles burgueses”. El nihilismo y la intransigencia Dadá, desarrollada de 1916⁸⁶ a 1924 (1916-1919 corresponde a la etapa de Zürich y 1920-1924 a la etapa de París), hará lo suyo respecto del arte y la institución. A diferencia de lo que ocurre con el futurismo, la revuelta que representa el dadaísmo no tiene un paradero definido⁸⁷, ni autores ni lugares ni una doctrina ni academia concreta: “DADÁ NO SIGNIFICA NADA”. Es tal vez la forma en que la crítica a la institución del arte y a todos sus protagonistas y reglas se radicaliza por primera vez en la historia. Se produjo una fractura entre la praxis del arte y su recepción. Efectivamente, el arte se fue a la calle, se salió del templo y se fue a la cantina.

Pero si decimos que, a pesar de los pesares, debe subsistir aún cierta interrogación perpleja en la recuperación académica del dadaísmo, es por el “hueco” que supuso respecto de la práctica artística: un movimiento cuyo fin principal era destruir el arte; en una palabra: un antiarte (González, Calvo y Marchán 2009, 183).

margen incluso de las investigaciones visuales del cubismo y el expresionismo. Esto es importante recordarlo a la hora de distinguir al futurismo institucional, en la medida que se convirtió en una estética oficial que se formalizó progresivamente en la pintura y en la escultura. Basta ver lo que ocurrió con la pintura metafísica de Giorgio de Chirico y con la escultura de Umberto Boccioni.

⁸⁵, Tristan Tzara “Manifiesto Dadá”, *Siete manifiestos Dadá*, (España: Tusquets Editores, 1979), 18.

⁸⁶ La historia señala que el surgimiento del dadaísmo fue en el año 1916: “El ocho de febrero de 1916, a las seis de la tarde, en el Café Terrasse de Zurich (Suiza), un grupo de exiliados de la Europa en guerra se halla reunido alrededor de una mesa. El menor de ellos, un ex estudiante de filosofía de Bucarest, se llama Tristan Tzara (1896-1963) y tiene en sus manos un Petit Larousse. Le acompañan un alsaciano, Jean [Hans] Arp (1887) y dos alemanes, Hugo Ball (1886-1927), después escritor católico de renombre, y Richard Huelsenbeck (1892), pintor y luego sería incansable apóstol del dadaísmo”, Raúl Gustavo Aguirre, *El dadaísmo* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968), 7.

⁸⁷ *Siete manifiestos Dadá*, (España: Tusquets Editores, 1979), 13.

Para el espíritu dadá, los museos representan el poder y la hegemonía cultural y, por lo tanto, la mejor forma de evitar su dominio y absorción era estando alejado del sistema, mediante prácticas imposibles de retener y objetualizar. Es tal el nihilismo que, de hecho, el dadá no se postula como alternativa, al contrario, no cree en las alternativas. Se niega el estilo y al autor. El lugar para que aconteciera el dadá no pudo ser el museo, ni una galería, ni menos un Salón Oficial. Una serie de exiliados que coinciden en Zürich, durante 1916, hacen detonar una bomba estética y ética contra la frustración y el engaño de una cultura que en su máximo momento de esplendor decide auspiciar una guerra. El malestar que surgió a fines del siglo XIX encontró su momento de mayor inflexión al declarar al arte como un producto sin contenido y alejado de los compromisos sociales: no hay pues un lugar social para el artista sino solo como productor de bienes de consumo. El artista queda sin protocolo de acción, enfrentado a una sociedad que rechaza todo aquello que no esté codificado y reglamentado. El dadá se enfrenta a la religión de la belleza, a la dictadura del autor y al aura de la obra de arte, admitiendo que cualquier objeto pueda ingresar a un museo y alterando los límites entre la alta y baja cultura, entre lo trascendente y lo cotidiano, entre lo verdadero y lo falso, entre la honestidad y el cinismo, entre lo esperado como expectativa de tradición y lo hecho como acontecimiento donde el objeto artístico es inestable y móvil: “He aquí un nuevo tipo de artista sin obra –sin objetos– o cuyo modo de obrar –su principal objetivo– consiste en desparramarse vertiginosamente y delirantemente por todos y cada uno de los objetos que nos rodean” (González, Calvo y Marchán 2009, 186).

En el marco de los breves folletines y objetos concebidos desde la revalorización de la precariedad y el azar –en tanto métodos legítimos para el proceso artístico–, se puede leer el Manifiesto Dadá, de Tristan Tzara, incluso como la puesta en cuestión del estatuto y eficacia de este tipo de documento:

Yo escribo un manifiesto y no quiero nada, digo sin embargo ciertas cosas y estoy por principio contra los manifiestos, como también estoy contra los principios [...].
Yo escribo este manifiesto para mostrar que pueden ejecutarse juntas las acciones

opuestas, en una sola y fresca respiración; yo estoy en contra de la acción; a favor de la continua contradicción, y también de la afirmación, no estoy ni a favor ni en contra y no lo explico porque odio el sentido común.⁸⁸

La recepción de las obras dadaístas –cargadas de azar, improvisación y performatividad– estaba también determinada por el privilegio paradójico de quienes se encontraban en aquellos bares o lugares previamente concertados. Los dadaístas proclamaron en 1918 las bases de un sistema que se autorregulaba. Era una revuelta general, autofinanciada, autosustentada y autopromovida que se plasmó en métodos y formas que tardaron bastantes años antes en ser considerados material de museo. Si la crisis moderna del arte la lideró primero el impresionismo respecto de la visualidad retiniana y la retórica del modelo, el dadaísmo lo hizo en la hibridación y deslocalización disciplinar del lenguaje estético:

La crisis nace con el impresionismo y la revolución con el arte dadá. La revolución en cierto modo es consecuencia de la crisis; se podría decir, pues, que el arte contemporáneo es un proceso dialéctico entre la crisis y la revolución (Sureda y Guasch 1993, 57).

2.3. Contra la aparente neutralidad del cubo blanco

Sin duda, el espacio físico en el que ha acontecido y se ha desarrollado el arte y, por (d)efecto, la historia del arte de la modernidad, ha tenido como centro neurálgico el museo. Para llegar a esta institucionalización de las prácticas, los discursos, los objetos artísticos y los lugares donde ha ocurrido la puesta en escena, se ha requerido de la máxima disponibilidad de los espacios a fin de permitir la visibilidad de los objetos que se consagran frente a un auditorio deseoso de novedades. En tal sentido, la historia de los contenedores museales tiene menos sobresaltos que las prácticas artísticas que se han desarrollado en su interior. Desde comienzos del siglo XX, cuando las instituciones intentan establecer un marco referencial y contenedor de todo lo que acontezca al interior

⁸⁸ Tristan Tzara, “Manifiesto Dadá 1918”, *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945* (Madrid: Akal, 2009), 192.

de sus muros, los artistas cuestionan, en forma aislada pero simultánea, los límites de la representación y, por lo tanto, expanden las condicionantes de la observación, contemplación e interpretación del arte. Se tensiona de esta forma la neutralidad y atemporalidad que representa el cubo blanco para el arte moderno con la radicalidad de la investigación de los artistas europeos que de 1910 a 1930 extremaron las posibilidades de contemplación de la obra de arte, desplegando todos los recursos disponibles a fin de provocar una explosión de la mirada y de los sentidos, que opere como una especie de fuerza centrífuga que afecta al espectador y su capacidad de asombro.



Exhibición futurista, Petrogrado, 1915-1916.

Brian O'Doherty analiza el mito moderno de la neutralidad del cubo blanco (White cube), elaborando el contexto conceptual e historiográfico a una breve genealogía de investigaciones que algunos artistas de comienzos del siglo XX comenzaron a desarrollar, desde el Futurismo a la Bauhaus (2011, 46). Una crítica temprana a la neutralidad del cubo blanco la constituye la dimensión impura de la investigación expositiva desarrollada por el alemán Kurt Schwitters y el ruso El Lissitzky. Las investigaciones en torno a los límites de la abstracción y su efecto en la recepción instauradas por los futuristas y constructivistas de la Unión Soviética, permitieron forzar el espacio neutro de la modernidad para convertirlo en una forma expresiva expandida. Para Schwitters la primera experiencia la desarrolló en su propio taller a través de la modulación, torsión y reconstrucción de la regularidad de sus muros. Bajo el título de *Merzbau*, la inició en 1919 y la terminó en 1923; en 1929 fue reconstruida y presentada en la exposición *Fantastic Art, Dadá, Surrealism* del MOMA, en 1936. La estrategia del fotomontaje y el collage que practicó Schwitters junto a Rodchenko

y Klucis fue desplazada hacia la tridimensionalidad, de modo que la superficie se convierte en un espacio estriado, texturado y punzante, que remite a construcciones futuristas y fantásticas. Sus fotografías de *Merzbau* y algunas esculturas se presentaron en la sección de Arquitectura Fantástica junto al Palacio Ideal del Ferdinand Cheval, las entradas al metro de París de Hécctor Guimard y diez fotografías de realizaciones arquitectónicas de Antoni Gaudí⁸⁹. El procedimiento utilizado por los dadaístas berlineses fue desplegado por Schwitters para realizar una redistribución de objetos en un espacio regular y, en la medida en que se acumulaban los volúmenes que se adherían al espacio, se alteró la narrativa del lugar. Es interesante ver cómo, en pleno apogeo modernista, Schwitters se opone directamente a la neutralidad del contenedor que, en tanto espacio, se expresa en forma autónoma, debido a que la obra pierde sus límites sobre el fondo blanco y se expande tal y como si se tratara de una dimensión viral del arte, que va reptando, poblando e invadiendo cada rincón del espacio expositivo.



Kurt Schwitters, *Merzbau*, construida de 1919 a 1923 y destruida en 1943.

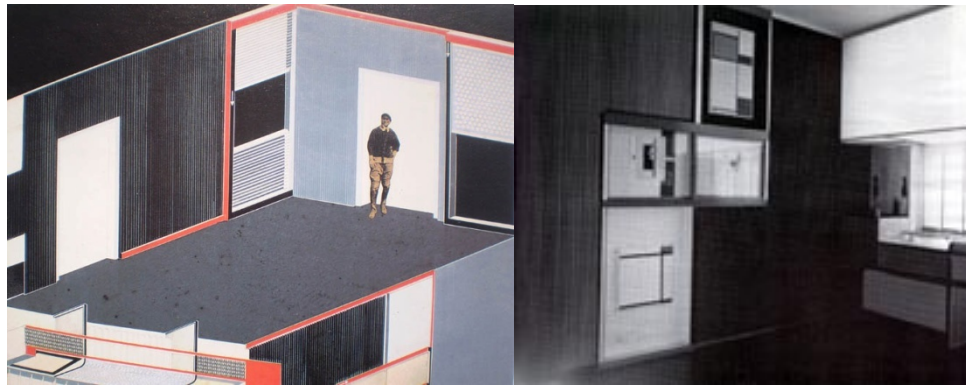
Merzbau estaba al final de la sección de Arquitectura fantástica. En este extremo, se explicitaban los mecanismos de su trabajo, donde el mismo autor se preguntaba por qué los “billetes usados, o las astillas de madera, o los tiques de los guardarropas, las tuercas, los botones, los pedazos de muebles viejos abandonados en cualquier parte no podrían ser materiales para pintar”. El artista recuerda: “Empecé a llamar a mis obras obtenidas mediante esos materiales Merz, la segunda sílaba de *Kommerz*... Primero llamé Merz a mi

⁸⁹ En dicha exposición se presentaron fotografías de la Sagrada Familia, el Park Guell, la Casa Batlló y La Pedrera (Casa Milá).

trabajo como artista, luego a mi poesía. Ahora me llamo a mí mismo Merz” (en Lahuerta 2002, 184). *Merzbau*, entonces, se constituye en el lugar donde se acumulan los desperdicios, que comienzan a invadir y habitar el mundo para convertirlo en experiencia, al modo en que se planteaba el espacio cubista, donde se establecía una dinámica vertiginosa entre espacio y tiempo⁹⁰ que envuelve al espectador como si se tratara de un tipo de espacio teatral. Se trata de un trabajo que fue modificándose de acuerdo con las condiciones de montaje y a la suma de materiales que se iban acumulando en cada recolección. Fue en Hannover, su propia casa, en su taller, donde los materiales se fueron acumulando sin programa ni orden aparente. Los *detritus* del mundo –en el sentido beckettiano– son convertidos en una colección que se fue organizando hasta el día de su muerte.

En el caso de El Lissitzky y, en general, de la vanguardia rusa constructivista y productivista, la búsqueda de la autonomía del arte se tradujo en obras híbridas o “intermedias” entre la pintura y la arquitectura (Buchloh 2004, 216); de este modo desafió la noción de los espacios puros y jerarquizados por la noción de venta, propia del muro blanco moderno, avanzando con sus obras por los muros para, incluso, llegar a las esquinas. Lissitzky trabaja, al igual que Schwitters, con la estrategia del collage que se convierte en su *modus operandi* para hibridar lenguajes y borrar el límite entre pintura, escultura y arquitectura. El coleccionismo fragmentario o *collage* cambia de escala y es llevado al espacio en 1926 para el Landesmuseum de Hannover, momento en que se comenzó a interesar por el formato expandido del arte y, más específicamente, por el diseño museográfico como problema estético: “En 1926 comenzó mi obra más importante como artista: el diseño de exposiciones”. En efecto, a través del fotomontaje y el diseño de exposiciones comienza a elaborar proyectos expositivos que explotan todas las posibilidades de la visualidad y percepción del visitante.

⁹⁰ Al respecto, O’Doherty señala que en el proyecto *Merzbau*, el espacio y los volúmenes son organizados tal y como si se tratara de un “collage cubista”, por lo que se configura en una de las primeras galerías donde acontece la mutación física del lugar coincidiendo con la transformación de ojo del espectador. Es el espectador el que reconstruye los fragmentos, tanto en el plano del cubismo, como en la tridimensionalidad arquitectónica.



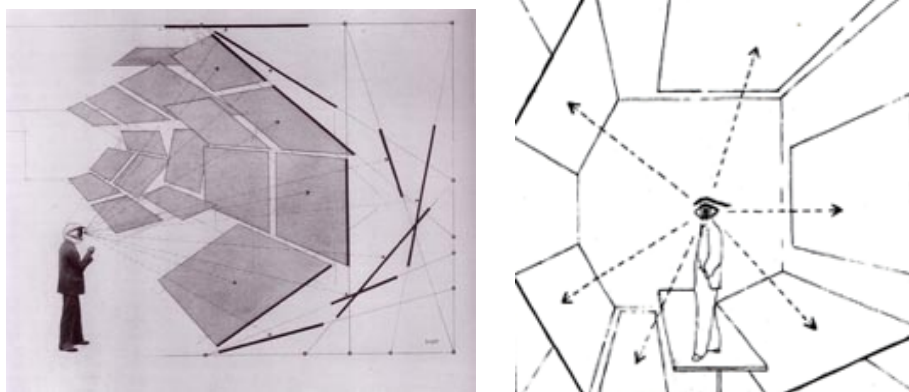
El Lissitzky, dibujo de gabinete abstracto, 1927-1928, Sprengler Museum, Hannover.



El Lissitzky, Gabinete abstracto, Hannover, 1927-1928.

El ataque de la vanguardia histórica a las instituciones culturales y a las formas tradicionales de representación, se dirigía, por lo tanto, a un arte de élite que legitimaba la hegemonía de una clase y sus exigencias de conocimiento estético. Una forma de trastocar esta calma disciplinar y el positivismo desde el cual se configuraba la ideología del arte puro fue, desde la perspectiva del constructivismo y productivismo ruso, desjerarquizar los ámbitos disciplinares y asignar la misma importancia al arte, la arquitectura, el diseño, la publicidad y la artesanía. Esta desjerarquización desplazada al espacio se convirtió en la activación de todos los puntos de vista posibles de la mirada del espectador. En el diagrama de la visión de Herbert Bayer de 1930, se muestra la imagen de una cabeza-ojo que esquematiza y fragmenta en 180 grados la visión y luego en 360, convertidos en planos

susceptibles de ser utilizados como *displays*⁹¹. Estos diseños constituyen una extensión analítica del trabajo que había iniciado Lissitzky; de hecho, terminaron sirviendo para las campañas publicitarias de la Alemania nacionalsocialista.



Herbert Bayer, Diagrama de la visión, 1930, y Diagrama de la visión en 360 grados, 1931.

En la publicación *The Power of Display* (Staniszewsky 2001), se señala que la puesta en escena que interesó a Lissitzky se materializó en sus propias exposiciones y en las de sus colegas. Uno de los encargos extraartísticos que recibió en 1927 fue el montaje y diseño de la exposición comercial de la Unión Soviética para la muestra de la Unión Poligráfica en el parque Gorky de Moscú. Lissitzky reconoce que el origen de su estrategia visual viene de la publicidad en Estados Unidos, el dadaísmo en Europa y de la campaña política en Alemania: “El fotomontaje en su fase de desarrollo actual usa fotografías enteras y acabadas como elementos con los que construir una totalidad”.⁹² El fotomontaje constituyó un trabajo a escala para ensayar ángulos de mirada, puntos de vista y perspectivas, en el que pintura mural, decoración, arte y arquitectura se asumen como una totalidad. Lógica de construcción a través de planos sucesivos que el cine ya había puesto en acción, Peter

⁹¹ Resulta productivo ver la relación formal, no así la distancia conceptual, entre el antiguo Studiolo o gabinete de curiosidades del siglo XVII y el diagrama de Bayer. Y la referencia es aún más clara si comparamos este diagrama con el grabado en el que se muestra el museo de Ferrante Imperato donde todos los objetos, previamente jerarquizados, han sido organizados por todo el perímetro de los muros y cielo de la habitación.

⁹² El Lissitzky, “Der Künstler in der Produktion”, citado en Benjamin Buchloh, “De la Factura a la fotografía”, *Formalismo e historicidad* (Madrid: Akal, 2004), 134.

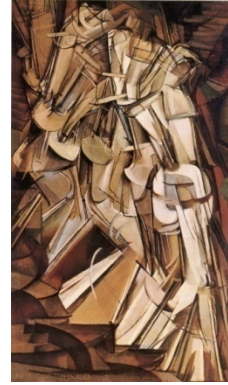
Burgüer nos recuerda: “El montaje presupone la fragmentación de la realidad y describe las fases de la constitución de la obra.”⁹³

2.4. Duchamp: entre la vitrina, el gabinete portátil y el museo

Los surrealistas, en su praxis investigativa, recolectaron objetos de diversa naturaleza y origen. Esta diversidad, a menudo delirante, daba cuenta de la dirección de sus investigaciones visuales y semánticas en torno al sentido del objeto artificial o natural, casi como si se tratara de las categorías bajo las que se clasificaban los objetos en los gabinetes del siglo XVII. Esta estrategia de acumulación de objetos se asemeja a la práctica de *bricoleur* que une fragmentos desarticulados de lugares, culturas y tiempos para reconstruir de algún modo la dimensión antropológica del ser humano, “motivada por el misterio y el amor a las cosas”(Putnam 2001, 12). Son los objetos, entonces, los portadores de ciertos sentidos que esperan ser develados y es, en el acto de mediación y designación, donde el objeto surrealista adquiere pertinencia, pues lo que le ocurre al objeto, también le ocurre al entorno. En esta praxis, son fundamentales las investigaciones teóricas y visuales de Marcel Duchamp y René Magritte, que son un antecedente para configurar este momento previo de la crítica institucional, pues son los primeros artistas que deliberadamente convierten en obra su postura crítica, autocrítica y revisionista de la historia del arte, de la cultura y sus instituciones sociales.

Hubo dos hitos, el primero, que tuvo su escenario en el Cabaret Voltaire de Zürich, y el segundo, que será en Nueva York. La exposición internacional de arte moderno de 1913, en el *Armory Show*, marca el arribo del arte de vanguardia hacia Estados Unidos, con obras como *Desnudo bajando la escalera*, de Marcel Duchamp, que junto a las obras de Matisse y Kandinsky, instalaron un desafío radical a la visualidad tradicional, pues, como quedó demostrado con la exposición de la *Sección Cubista* de la Galería 53, provocó el rechazo del público que estaba acostumbrado a un arte figurativo y tardorromántico.

⁹³ Peter Burgüer, Teoría de las vanguardias, (Buenos Aires: Las cuarenta, 2009),104.



Fachada, Armory Show, 1913. Marcel Duchamp, Desnudo bajando una escalera, 1912.

Duchamp mantuvo una posición ambigua, entre interés y antipatía, respecto de las instituciones ligadas a la crítica de arte y a las exposiciones en salones, galerías o museos, participando en numerosos concursos y salones resultados diversos, en algunas ocasiones fue aceptado y en otras rechazado. A pesar de lo anterior, también se interesó por formar parte de la estructura institucional cuando “...formó parte del directorio y fue presidente del comité de selección de la exposición de la sociedad de artistas independientes de Nueva York en 1917”⁹⁴, el mismo que rechazó en esa versión el urinario. La estrategia duchampiana de dislocar el objeto respecto de su contexto se convirtió rápidamente en un sistema crítico y productivo, al mismo tiempo que constituyó un escándalo en la Great Central Gallery, cuando Duchamp, siendo jurado del concurso, envía su urinario bajo la firma de R. Mutt, el que, obviamente, no fue admitido por los estetas de la modernidad.

⁹⁴Marcel Duchamp. *Una obra de arte que no es una obra “de arte”* (Buenos Aires: Fundación Proa, 2008), 60.



Marcel Duchamp, *Fuente*, 1917.

El dadá inauguró la crítica institucional, principalmente con los *ready mades* duchampianos. desde el interior del mismo sistema artístico, pero desde fuera de la institución. Los proyectos analíticos que desarrolló Duchamp a lo largo de su carrera fueron siempre una revisión crítica a algún aspecto puntual o general del arte, de sus formas de producción, recepción y transferencia. El silencio de Duchamp es tal vez la forma más coherente de aludir al “poder invisible” o la dimensión “infraleve” que el artista hizo consciente mediante la valoración artística y productiva tanto del gesto como del instante previo a la acción. De ahí que tempranamente exista una fuerte conciencia respecto de autorialidad, praxis, idea y proceso artístico.

Lo posible es un infraleve. La posibilidad de que varios tubos de colores lleguen a ser un Seurat es “la explicación” concreta de lo posible como infraleve. Al implicar lo posible, el llegar a ser, el paso de lo uno a lo otro tiene lugar en lo infraleve (Duchamp 1998, 36).⁹⁵

La crítica institucional duchampiana constituye la primera fase de esta tendencia al interior del mundo del arte surgida en el ámbito de los propios artistas. En el gesto de enviar la *Fuente* al concurso de artes de la que él mismo era jurado, existe un desafío a la autoridad, puesto que les un objeto cotidiano como si fuera digno de ser considerado obra de arte bajo el nombre de un falso autor-creador. Se ponen en crisis, por lo tanto, la noción de obra de

⁹⁵ Texto que pertenece a “Infralevés” de 1914 y antologado en *Notas. Marcel Duchamp*, (Madrid: Tecnos, 1998).

arte y creador: el objeto es cuestionado desde el momento en que es considerado para ser apreciado artísticamente, cuando antes no había existido hábito ni canon alguno que considerara tal posibilidad. Un objeto cotidiano de origen industrial que pertenece a la trastienda de los hábitos de la burguesía y del buen gusto, un artefacto perteneciente al ámbito de los receptores de desechos, es postulado por el artista para ser considerado una obra de arte.

Dadá fue el punto culminante de la protesta contra el aspecto físico de la pintura. Era una actitud metafísica. Se hallaba íntima y conscientemente ligada a la literatura. Era una especie de nihilismo por el que aún siento una gran simpatía. Era una manera de salir de un estado mental –de evitar la influencia del ambiente inmediato o del pasado: alejarse de los clichés–, de liberarse. La fuerza de vacuidad de Dadá fue muy saludable [...] Dadá fue muy útil como purgante. Y creo haber sido hondamente consciente de eso por aquella época y haber experimentado el deseo de purgarme a mí mismo. Recuerdo ciertas conversaciones con Picabia sobre este tema. Era más inteligente que la mayoría de mis contemporáneos. Todos los demás estaban a favor o en contra de Cézanne. Nadie pensaba que pudiera haber algo más allá del acto físico de la pintura (Duchamp 1978, 153).

El artista, consciente de esta operación crítica, altera el objeto con una mínima intervención, tal vez en la búsqueda ideal de ese grado infraleve de la expresión, en este caso, la firma del autor que es a la vez la paradójal representación de la monumentalidad del demiurgo. Duchamp se vuelve un impostor al sellar con un *copyright* que simula la autenticidad y originalidad del objeto. Con el primer *ready made* en 1913 –*Rueda de bicicleta con taburete*–, Duchamp instala la idea de que todo puede ser museable y se produce una reacción en cadena respecto del estatuto de artista, obra, espectador e institución irreversible, que posibilitó el hecho de que efectivamente no hay límites para lo que ingresa o no en un museo. Un punto de inflexión inevitable si a ello se suman los primeros *collages* picassianos y los experimentos cubistas, que habían anunciado la necesidad de eliminar las categorías tradicionales y las barreras entre vida y arte.

El gesto de la firma falsa –*R. Mutt*–, para evitar problemas de identidad ante el atentado al “buen gusto” al que fue sometido el jurado de la galería Great Central de Nueva York, será recuperado por el apropiacionismo, por ejemplo, en la serie de obras de Sherrie Levine, donde se convierte en autoridad al firmar sobre otros o después de otros, relevando su lugar como reproductora de autores originales, reflexionando acerca de la noción moderna de autor y su extensión en el derecho de autor.

La extensión y porosidad de los límites del museo, y por lo tanto, la posibilidad de convertir a la institución en un cuerpo móvil o nómada se manifiesta en el proyecto *Museo portátil* o *Boîte-en Valise*⁹⁶ de Marcel Duchamp, que es una autoedición monográfica que incluye sesenta y nueve reproducciones en miniatura del propio artista. Según Buchloh, con esta obra, Duchamp no solo instala la idea de museo portátil, sino también anuncia el destino final y fatal bajo el cual imperaría el museo: “su anticipación del destino final de sus obras en su proceso de aculturación: el museo” (1983, 45). Este proyecto duchampiano constituye una de las primeras expresiones literales de un *display* expositivo, en tanto que es una práctica que imita la función del museo y miniaturiza sus resultados, ya que se controla, organiza y despliega de las formas más diversas posibles.

Sin embargo esta decisión está basada todavía en la idea del museo como lugar del arte en cuestión: los espacios extra museísticos son, por el tiempo que dura esa obra, recintos cerrados separados del museo, las respuestas son respuestas de museo, y el público debe haber tenido una información primaria como si se tratara de un cuerpo consultivo (Danto 2003, 192).

⁹⁶ *Boîte-en-valise* (1935-1941) es una maleta de cuero que contiene réplicas en miniatura, fotografías y reproducciones en color de trabajos por Duchamp y un original. Existe una edición de lujo de 20 ejemplares y otra estándar de 300. Para reconstruir de algún modo el contexto literario e ideológico de “lo portátil” desarrollado por Duchamp junto a Francis Picabia consultar *Historia abreviada de la literatura portátil* de Enrique Vila-Matas (España: Anagrama, 2000).



Boîte-en-valise, 1935-1941.

Duchamp desarrolló una edición de lujo de veinte cajas, todas forradas en cuero marrón, pero con variaciones leves en el diseño y el contenido. Una edición posterior –de seis series– fue creada de 1950 a 1960, donde Duchamp eliminó la maleta, utilizó telas coloreadas para la cubierta y cambió el número de artículos. Cada caja se abre para mostrar el descenso del *Desnudo bajando la escalera* y los pequeños *ready mades* han sido puestos contra el “muro” en una galería vertical. Al interior del maletín unos sobres contienen reproducciones de obras impresas sobre el papel que se pueden desplegar como cartas o postales de viaje. Duchamp incluyó en cada caja de lujo un original. En la concepción de *Boîte-en-valise* confluyen distintas líneas investigativas, que le otorgan a la obra una naturaleza compleja e inestable. En primer lugar están los facsímiles encajonados que documenta la obra *Mariée mise à un par ses célibataires, même* (*La novia puesta al desnudo por sus Solteros, aun*, título de la obra conocida como *El gran vidrio*) de 1934, tiempo en el que manifestó su deseo de hacer un álbum de “todas las cosas que había producido”⁹⁷. Hacia fines de 1935, Duchamp hizo una lista con las obras en manos de distintos propietarios públicos y privados, y encargó fotografiarlas en blanco y negro.

...ahora ensayo una nueva forma de expresión. En lugar de poner cualquier cosa nueva, yo voy a reproducir las pinturas y objetos que más valoro, y los coleccionaré en un lugar lo más reducido posible. Yo no sé cómo proceder. Al principio pensé en un libro, pero luego deseché la idea. Luego me vino la idea de que podría hacer una

⁹⁷ Carta a Katherine Dreier, 5 de marzo de 1935, editada por Naumann y Obalk, *Affectionately, Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp* (Nueva York: Ludion Press, 2000), 197.

caja en cuyo interior depositara todas las piezas donde serían reensambladas y montadas como si se tratara de un pequeño museo, un museo portátil por así decir (en Schwarz 1968, 513).⁹⁸

El museo portátil de Duchamp evidencia la relación entre el arte y la literatura: si la literatura es contenida en una biblioteca portátil, las obras de arte son contenidas al interior de un museo portátil; biblioteca y museo logran un mismo efecto semántico⁹⁹, pues en ambos casos se alude a la idea de contener “objetos y saberes” en un lugar específico. Como ambos contenedores operan por acumulación, la dimensión portátil sería una explicitación de la heterotopía planteada por Foucault: los museos y las bibliotecas son heterotópicos y heterocrónicos, puesto que en ambos acumulan tiempos simultáneos en un mismo lugar. Desde la deslocalización de la experiencia artística mediante un objeto itinerante, se desplazó a experiencias *in situ* que buscaban amplificar la experiencia del espectador y cuestionar la mirada convencional. Tal vez, como una forma de escabullirse de los compromisos que implicaba el rol de artista, Duchamp se convierte en diseñador de exposiciones, montajista y curador, haciéndose cargo, por ejemplo, del diseño la Primera Exposición Internacional del Surrealismo realizada en 1938. En esa oportunidad, transformó un antiguo salón del siglo XVIII cubriéndolo con 1.200 sacos de carbón vegetal suspendidos desde el techo e instaló un brasero de hierro en el centro de la sala principal. Las obras se colgaron en puertas giratorias.

⁹⁸ Entrevista con J. J. Sweeney..

⁹⁹ En relación con lo ilimitado de un museo y su portabilidad, ver F. Dagognet *Le musée sans fin*, B. Deloche, *Museológica*, y. Y. Michaud, *Le commissaire et l'exposition*.



Marcel Duchamp, 1.200 sacos de carbón en el techo, parte de la instalación
Exposition Internationale du Surréalisme, París, 1938.

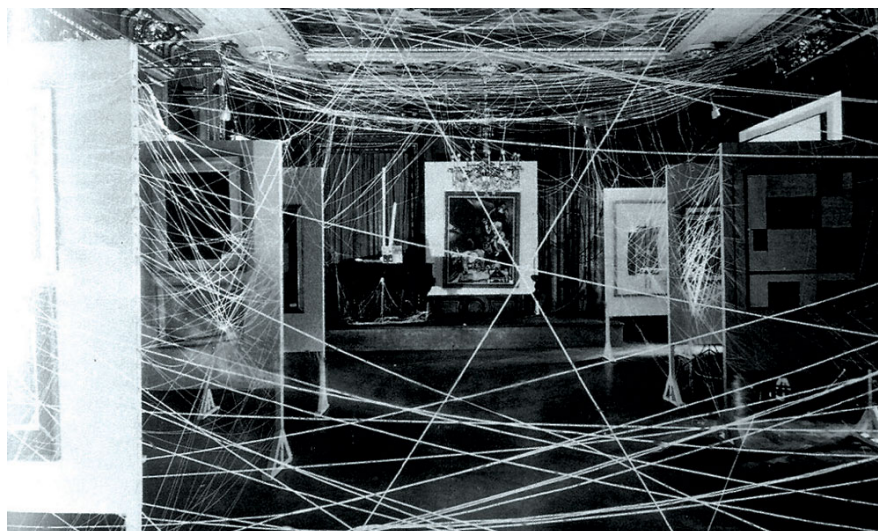
La regularidad del espacio cartesiano y las expectativas en torno a una galería de arte se modificaron, puesto que el espacio estaba intervenido por los sacos de carbón de los que caían residuos que resultaban muy molestos para el público asistente. Para la inauguración, Duchamp proyectó poner ojos mágicos, lo que no resultó por cuestiones técnicas, no obstante, para resolver en parte esta idea performática inicial:

Man Ray adaptó la idea para la noche de inauguración, apagando las luces y entregando linternas a la entrada para que los visitantes pudieran ver las obras de arte “exhibidas”. La solución contenía bastante de la intención original de Duchamp: los espectadores se acercaban a la obra, se inclinaban para enfocar sus linternas eléctricas –un acto en claro contraste con la noción de “distancia apropiada”, la visión incorpórea y la claridad “iluminadora” del museo o galería tradicionales (Filipovic 2008, 63).

Los experimentos de Duchamp con el espacio de exhibición continuaron, luego de que muchos surrealistas emigraran de Europa durante la Segunda Guerra Mundial. Bretón lo convocó nuevamente para instalar la primera exposición surrealista internacional en los Estados Unidos. El título de la exposición, Primeros Papeles del Surrealismo, remitía a la papelería –solicitudes– que la mayoría de los emigrados tuvieron que completar para

ingresar a los Estados Unidos. La exposición tuvo lugar en la mansión Whitelaw Reid, Nueva York, en el año 1942 a beneficio de las Asociaciones Francesas de Socorro. Para esa muestra, Duchamp concibió una solución simple y económica como acción contra las doradas molduras interiores, los italianizantes murales en el techo, las arañas de cristal y otros opulentos detalles arquitectónicos: compró 25 kilómetros de cordel blanco para la instalación, y logró involucrar a varios amigos para construir una malla tejida (finalmente, utilizó una fracción de lo que entusiastamente había comprado). La malla atravesaba las antiguas recepciones de la mansión, repletas ahora de pinturas colgadas en mamparas portátiles. El entretejido entre y frente a las obras no impedía la visión, sino que instaló la dificultad de la vista como problema. Tal como en la exposición de 1938, lo que se exhibió en 1942, era de hecho

Una reformulación del acto de ver en el espacio tradicional de una exhibición, y de las implicaciones del cuerpo y el “arte” en tal experiencia. Muchos de los artistas participantes se mostraron contrariados porque los espectadores no podían ver apropiadamente sus obras (Filipovic 2008, 64).



Vista de la exposición First Papers of Surrealism, Whitelaw Mansion, Nueva York, 1942.

Las acciones de Duchamp convierten el contexto en arte o, en términos de O’Doherty, “el contenedor en contenido” (2011, 69), reforzando la idea de que el espacio expositivo es un

lugar tan singular como lo es la experiencia situada en un tiempo y en un lugar específico. El museo, en este sentido, no solo está asociado a un lugar en el que se contienen determinadas situaciones, objetos y realidades, sino que es una entidad situada en el tiempo, en el devenir. Esta condición paradójica de lo que intenta contener y no logra retener es lo que determina la relación entre el museo y la memoria; si un museo, por naturaleza, difiere la musealización de un objeto, lo que debe procurar es que ese diferimiento no sea tan grande. La recolección de objetos tiene en su base esta configuración organizada de una actitud humana ligada a la “adherencia” de la existencia a partir de sus fragmentos dispersos. Bajo esta lógica esencialista de los objetos, el artista Marcel Broodthaers ha superado la lógica que imponen los objetos en los espacios protegidos o restringidos, y de este modo ha concebido un proyecto de significantes y significados a partir de la objetualidad y de las convenciones propias de los museos.

Marcel Broodthaers ha hecho del tema una técnica experimental y sarcástica. El resultante de esta técnica ha sido una exposición titulada *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures*, que fue presentada en la Kunsthalle de Dusseldorf en Alemania (Grasskamp 1983, 145).

2.5. René Magritte: imagen versus palabra

La tensión que se produce entre la designación y la cosa, entre lo observado y lo nombrado, es la primera liberación en el lenguaje del arte. La disputa ya no se ejerce en la relación entre el mundo y su representación –la mimesis–, sino en la propia lógica y sentido de la representación. La eficacia de los signos en función de un mensaje es algo que se pone en duda desde fines del siglo XIX y hasta las primeras vanguardias, incluyendo a sujetos como Marcel Duchamp y René Magritte, cuyas obras, desde la revuelta Dadá hasta el surrealismo, configuran una sucesión de conflictos al interior de la tradición del arte occidental, que evidencian la arbitrariedad de la doble articulación del signo y, por lo tanto, la crisis del arte y sus protocolos. Entre la aparición en 1917 del *Urinario* de Duchamp hasta *Esto no es una pipa* de Magritte, cuya primera versión data de 1923, se pondrá en

cuestión la figura del autor y de su producto, lo que constituye la primera crisis epistemológica de la historia del arte. Para Foucault¹⁰⁰, la paradoja que instala Magritte con *Esto no es una pipa* se relaciona con la contemplación del espectador-lector tradicional, que lee según la certeza mimética sin advertir la relación entre las palabras y las cosas. Para Magritte, el arte es un instrumento para pensar, en que la metamorfosis de ideas en imágenes disponibles dan paso a la reflexión filosófica o metafísica que pone en duda los sistemas de representación. Lo que plantea Foucault en *Las palabras y las cosas*, Magritte lo desarrolla desde la imagen con el enunciado “esto no es una pipa”, desplazándose del problema pictórico disciplinar hacia el problema lingüístico y semiótico y abriendo el juego, donde todo es susceptible de ser convertido en objeto de análisis y deconstrucción.



Ceci n'est pas une pipe, 1929, óleo/tela, LACMA,
Los Ángeles, California, Estados Unidos.

La investigación visual implícita en *Esto no es una pipa*, evidencia la tensión entre lo que se comunica o representa y la función del arte. Al cuestionar el estatuto representacional, Magritte también cuestiona circulación y validación del arte, identificando las responsabilidades institucionales y lingüísticas implicadas en ello. El museo es asumido como una plataforma de fragmentos, donde el edificio, su programa, administración y usuarios se relacionan de manera diversa y multiforme, cuestionando desde dentro a los protocolos del arte. Posteriormente, Broodthaers recuperará y profundizará estos gestos

¹⁰⁰ Foucault abordó las relaciones intersemióticas entre palabra e imagen en *Esto no es una pipa*. *Ensayo sobre Magritte*, donde despliega y extiende su reflexión sobre la artificial relación o convención cultural (arbitrariedad del signo) que existe entre las palabras y las cosas.

críticos a la institucionalidad protagonizado por algunos artistas de las vanguardias, avanzando en un programa de “revuelta” vanguardista que se ha denominado como la primera generación o primer momento de la crítica institucional ocurrida desde mediados de los años sesenta. Según Birgit Pelzer “la práctica de Broodthaers procede por disyunciones de palabras y asociaciones de objetos, por condensaciones y desplazamientos; se basa así en el jeroglífico, en su estructura de enigma” (1991, 24). Con esta conciencia, Broodthaers reflexiona acerca de los protocolos del mundo del arte y, a su vez, generará otros efectos en la nueva escena de artistas que criticarán la institución desde dentro y fuera de ella.

Las experiencias expositivas más radicales acontecidas en los museos a partir de los años sesenta, tienen en su base el escepticismo y espíritu crítico de Sthephan Mallarmé, René Magritte y Marcel Duchamp. El cuestionamiento crítico a la institucionalidad artística se ha multiplicado en el tiempo y se ha convertido tal vez en un *leitmotiv* para que los artistas – transformados en semiólogos visuales– en sus experiencias museográficas –inscritas en un contexto cultural donde cada es más difícil establecer límites entre arte y no arte– instalen la pregunta ¿se puede hacer un museo que contenga obras que no sean (obras) de arte?, ejemplo de ello, son las exposiciones de artistas como Boltansky, Kavakov, Broodthaers o la misma Sophie Calle. La respuesta a esa pregunta hoy es que ha sido y es posible hacer museos sin obras de arte, pues el sentido de lo artístico nunca ha residido en la cosa misma, sino en el contexto de inscripción, pues ahora el arte y la historia del no acontece solo para y en los museos. Holga Méndez Fernández señala al respecto que “el universo de la galería, del museo, del mercado, de la colección se ha convertido para muchos creadores en demasiado estrecho, demasiado circunscrito, por lo que es un impedimento a la creatividad” (2015, 58).

La multiplicación de las preguntas en torno al sentido de la parte y el todo en el mundo del arte ha provocado una avalancha progresiva de exposiciones que se han dedicado con fuerza al tema. De algún modo, tras la crisis del discurso moderno y de los relatos de la historia, sobrevino un contexto póstumo, donde se han sometido a revisión todos los aspectos y prácticas relacionados con el sistema artístico y extrartístico, ya no para obtener

respuestas, sino para transitar con absoluta libertad y desprejuicio por un ámbito disciplinar u otro, por un espacio convencional u oficial o no. Una de las primeras exposiciones dedicadas a catalogar este *fuera de sí* del arte y sus protagonistas fue *The Museum as muse* en el MoMA del año 1990. En la portada de la publicación aparecía la imagen del *Museo portátil* de Duchamp¹⁰¹, problematizando las nociones de continente y contenido, puesto que la exposición hizo una revisión exhaustiva de los artistas que han convertido al museo y el sistema del arte en objeto y parte de las experiencias expositivas.

Marcel Broodthaers, al inaugurar su *Museo de Arte Moderno, Departamento de Águilas*, habló de la posibilidad de un museo portátil pero a escala real, con problemas reales, una “galería paralela” (Gale 1983, 9) que pudiera desplazarse en el tiempo y en el espacio. Por lo tanto, la pregunta no reside solo en la naturaleza del objeto, sino también en su contenedor, en el museo, que en la medida que otorga sentido se significa a sí mismo. Igual cuestión abordó Robert Filliou con galería legítima –exposición itinerante contenida en un sombrero– superando los límites convencionales de la inscripción artística: “el arte es lo que vuelve a la vida más interesante que el arte” (Collet 2003, 28). En suma, ello implicó establecer una institución dentro de otra, con sus propias reglas, superponiéndose una sobre la otra como si se tratara de una matrioska rusa, donde todo queda contenido en forma sucesiva. Una puesta en abismo institucional en este caso, donde las reglas interpuestas y explicitadas se alternan sobre una y otra entidad, sin saber cuál es la que permanece ni cuál es la que transita. Para Benjamín Buchloh, esta movilidad es reconocida en el trabajo de Marcel Broodthaers como parte de la paradoja que existe al interior del discurso alegórico propio de la posmodernidad:

La definición dialéctica de la práctica alegórica, dada por Walter Benjamin, describe precisamente la actividad de Broodthaers: la redención del objeto del pasado y del olvido, en tanto que repetición ritualizada de la pérdida del valor del objeto en el presente, en anticipación de su fin último sobre el mercado y su sujeción a una ideología —el proceso que Barthes llama mitificación (1983, 55).

¹⁰¹ Esta publicación es la segunda que compila el trabajo de artistas y teóricos que critican distintos aspectos de lo museal, si se considera como antecedente la publicación *Museums by artists* (Ontario: Art Metropole, 1983).

La estrategia duchampiana de *Boîte-en-valise* también se visibiliza en Broodthaers, al poner en cuestión la entidad social que acoge y contiene la práctica artística y su entorno de redes y rituales. *El Museo de Arte Moderno, Departamento de Águilas* prefigura el lugar de producción de sentidos, y desde allí el taller del artista que sería el productor del objeto y del primer sentido, es decir toda una cadena aditiva de significados en potencia que son depositados en la institución que recibe y redistribuye los productos sígnicos. De este modo, queda condicionado el lugar de origen por el lugar de destino de las obras, en una trayectoria inevitablemente circular. De ahí el anhelo de autonomía que ha intentado el arte. Autonomía de las instituciones, pero también autonomía de la institución respecto de otras instituciones. ¿El lugar de destino está prefigurado en su origen? Un origen por el que se preguntó Duchamp al descubrir tempranamente, tal vez con horror y lucidez, que no es posible realizar algo que no sea museable, pues todo depende de una “decisión” y del contexto dado por el tiempo y el lugar de destino. Es este el nudo del asunto duchampiano, esta mezcla de interés e indiferencia, que tiene asociada la coordenada temporal, como si Duchamp supiera efectivamente que todo en algún momento adquiere sentido y que la cuestión reside en “esperar”. Es la temporalidad que termina por dar sentido al arte y que es considerada al interior del proceso de la obra: “Es simplemente dejar de considerar que la cosa en cuestión es un cuadro... demorarlo del modo más general posible, no tanto en los distintos sentidos en que se puede tomar *retard*, sino más bien en su materialidad inconclusa” (Duchamp, cit. en Aguilar y otros 2008, 47).

¿Qué es el Arte? Desde el siglo XIX esta cuestión no ha dejado de plantearse tanto el artista como el director de museo el aficionado. De hecho, no creo que sea serio definir el Arte y considerar la cuestión seriamente más que a través de una constante, a saber, la transformación del arte en mercancía (...) Si se trata de un fenómeno de reificación, el Arte sería una singular representación de este fenómeno, una especie de tautología (Broodthaers, cit. en David 1992, 18).¹⁰²

¹⁰² La versión original del texto fue publicado con el título “To be a straight thinker or not to be. To the blind”, *Le privilège de l'Art*, Museum of Modern Arte, Oxford, 1975.

Esta dimensión tautológica señalada posteriormente por Wittgenstein, y explotada creativamente por Joseph Kosuth, permitirá convertir el todo y las partes de la institución arte, en un dispositivo susceptible de ser manipulado y transformado de forma permanente. De ahí, que la investigación magrittiana en torno al lenguaje no solo es un asunto de representación disciplinar, sino que pone en duda las disciplinas en general y, en especial, la del mundo del arte. Efecto analítico y crítico, que vivió muy de cerca su amigo y asistente Marcel Broodthaers, quien se apropiará de todos los protocolos institucionales y retóricos de la institución museo. Una condición necesaria de apropiación y dimensión crítica, que transforma al museo en un “aparato estético” disponible para ser transformando cuantas veces se requiera y necesite.

Capítulo 3

La crítica institucional en la posvanguardia: primera generación

El término “crítica institucional”, en sí mismo, parece indicar una conexión directa entre un método y un objeto: el método es la crítica y el objeto es la institución.¹⁰³

Simon Sheick

La artista norteamericana Andrea Fraser señala en su ensayo publicado en 2005 en la revista *Artforum*, “Desde la crítica de las instituciones a la institución de la crítica”, que ya no es posible distinguir entre el adentro y el afuera de una institución, dado que las estructuras institucionales se han internalizado por completo. Fraser sostiene en dicho ensayo que:

Al igual que el arte no puede existir fuera del campo artístico, tampoco nosotras podemos existir fuera del campo del arte, al menos no como artistas, críticos, curadoras, etcétera. Y lo que hacemos fuera del campo, en la medida en que permanece fuera, no puede tener efecto alguno sobre él. De manera que, si no hay un afuera para nosotros, ello no se debe a que la institución esté herméticamente cerrada o porque exista como un aparato del “mundo totalmente administrado” o porque haya crecido hasta ser omniabarcadora en su tamaño y alcance. Se debe a que la institución está en nuestro interior, y de nosotros mismos no podemos salir (2005, 278-283).

Esta necesidad de establecer un límite entre unos y otros, entre los artistas y la institución emergió en la posvanguardia, y, en ese momento, artistas como Daniel Burén, Marcel Broodthaers, Hans Haacke y Joseph Kosuth, ente otros, criticaron –desde una conciencia extra institucional y fuera de ella– a la institución y sus protocolos. Estos artistas de la denominada primera generación de la crítica institucional¹⁰⁴, no imaginaron que emergería

¹⁰³ “Notas sobre la crítica institucional”, 2006, traducción Marcelo Expósito y Joaquin Barriendos, <http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/es>

¹⁰⁴ Brian Holmes da cuenta de las distintas generaciones de artistas que establecen una relación crítica con las instituciones del arte en su ensayo “Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones”, en *Arte y Revolución*, Revista Brumaria (Madrid: Caja Madrid, Obra Social, 2007), 49-59.

una segunda generación de artistas cuyas críticas surgieron y se gestaron desde dentro de la institución, en complicidad directa con quienes las dirigen, financian y administran. Desde fines de los años ochenta y comienzos de los noventa, la crítica institucional llegó a convertirse en una tendencia que ha suscitado mucho interés entre artistas, investigadores, conservadores, comisarios y directores de instituciones¹⁰⁵.

Si, por una parte, la artista Andrea Fraser plantea la imposibilidad de esta distinción entre la institución y el cuerpo social, por la otra, Simon Sheik advierte el grado de anulación que sufre la crítica proferida por artistas, curadores y directores de museos que tienden a banalizar y desactivar el potencial analítico y crítico del arte, puesto que las instituciones, incluidas las bienales –*Manifesta* de San Petersburgo fue un claro ejemplo–, suelen robustecerse a través de su prestigio. Curiosamente los gobiernos y auspiciadores financian estas disidencias pactadas.

No obstante, el actual director del Museo Reina Sofía, Manuel Borja-Villel, decide asumir esta paradoja de manera productiva reconociendo sus beneficios en la propia institución: “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” (2010, 1). En tal sentido, desde la mirada institucional y de los propios artistas, e incluso del público, la crítica institucional ha resultado muy productiva para activar debates y transformaciones entre los distintos agentes del arte al punto que hay instituciones que han convertido esta práctica en una herramienta de renovación y revisión permanente. Entre estas instituciones podemos identificar museos ubicados en ciudades como Berlín, Oslo, Copenhague, Vilna, Estocolmo, Helsinki, Barcelona o Madrid¹⁰⁶. Todas han sufrido suertes distintas, en algunos casos, las transformaciones han sido progresivas y en beneficio directo

¹⁰⁵ El simposio Aprendiendo del Guggenheim Bilbao realizada en 2004 en el Nevada Museum of Art de Reno, Canadá, permitió la circulación de textos fundamentales en torno a la crítica institucional; y luego de la jornada “Cumbre”, realizada en el MNCARS el año 2009, surge la publicación denominada irónicamente *10.000 francos de recompensa (el museo de arte contemporáneo vivo o muerto)*.

¹⁰⁶ Rooseum, KunstWerke de Berlín, Museum of Contemporary Art de Oslo, Contemporary Art Center de Vilna, Kunsthalle de Helsinki, X-room de Copenhague y el propio NIFCA, Rooseum del Moderna Museet de Estocolmo, que está en expansión; Museum of Contemporary Art; en Oslo el National Museum for Contemporary Art, Architecture and Design; el Contemporary Art Center de Vilna.

de sus funcionarios y del público. Y en otros, han implicado su clausuradas y el despido de directores o curadores¹⁰⁷.

La institucionalidad europea tradicional reconoce a la crítica institucional como una fuerza productiva en el espacio público de las instituciones artísticas, en un contexto donde la oferta cultural y museológica se ha incrementado durante los últimos veinte años, al extremo de constituirse en las nuevas catedrales laicas o “templos de consumo”. La crítica ahonda precisamente en esta realidad a riesgo de ser absorbida por ella o de asumir el costo de la confrontación, en tanto que su beneficio es alcanzar la liberación de los condicionamientos y el control, mediante un ejercicio autorreflexivo que deconstruya las formas que modelan nuestra subjetividad.

El tercer momento de la crítica institucional o la crítica de tercera generación se identifica con lo que Brian Holmes ha llamado crítica extra institucional (2007, 49-50), es decir, aquella investigación de artista y no artistas que se desliga del territorio del arte y que definitivamente operan desde la distancia, erigiéndose como alternativa autónoma respecto a la institucionalidad vigente. Este avanzar al tercer momento de la Crítica Institucional, será abordado en el capítulo final en relación con el proyecto de intervención y de trabajo interdisciplinar realizado en el Museo de Bellas Artes de Santiago de Chile durante el tercer trimestre del año 2014.

3.1. Tres ejemplos fundamentales: Broodthaers, Haacke y Buren

Las obras que estos tres artistas desarrollaron durante las décadas de 1960 1970 implicaron investigaciones y puestas en escena cuya temática fue reflexionar crítica y semióticamente en torno a los procesos de valoración, exhibición y difusión del arte. La institución museal fue el punto al que se dirigieron todas las críticas y ataques retóricos que los artistas profirieron desde los regímenes textual, conceptual, visual y espacial. La afinidad

¹⁰⁷ Ver artículo de Nina Montmann del año 2007 en donde detalla alguna de estas situaciones: “Ascenso y caída del nuevo institucionalismo. Perspectivas de un futuro posible”, <http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/es>

conceptual de su producción llevó a que el curador Harald Szeemann los integrara en el proyecto colectivo “Mitologías individuales” en la Documenta 5 de Kassel (1972) junto a artistas con los que Marcel Broodthaers ya había trabajado con anterioridad: Robert Filliou y Daniel Buren.

Entre estos tres artistas se pueden establecer diferencias y matices en las estrategias visuales, que van desde el espíritu crítico y escéptico, hasta la poesía y la alegoría. También se pueden apreciar distintas intensidades en su crítica institucional que nos permiten distinguir un espectro que va desde las críticas más formalistas o representacionales, hasta las más relacionales y extrainstitucionales. No obstante, es común en ellos una reflexión crítica en torno a la representación y a las formas bajo las que se expresa lo artístico e institucional, recuperando las estrategias de las primeras críticas al lenguaje literario y visual, como, por ejemplo, el uso de la cita directa o indirecta a Stéphane Mallarmé – reconocido como un precursor del arte contemporáneo–. Tanto en las obras de Broodthaers como en las de Buren se pueden encontrar citas a las primeras vanguardias literarias que dan cuenta de una identificación metodológica y estética con las estrategias formales del modernismo, el dadaísmo, el ultraísmo y el creacionismo. Guy Lelong, señala, respecto de la obra de Buren, que “en efecto, si Mallarmé es la relación inversa que la poesía propone al encuentro de los sentidos, Daniel Buren, en su lugar, propone la inversa relación que las artes visuales proponen en el lugar de la presentación” (2001, 27). Con la estrategia poética de Mallarmé, “ceder a la iniciativa de las palabras”, tanto Buren como Broodthaers siguen la dimensión crítica y el reclamo de autonomía respecto de las palabras y su sentido; ambos rechazan someterse a un sentido prefijado para guiarse por las características del lenguaje visual en tanto significante dinámico y activo.

Posteriormente, al reconocer cada uno el valor de la obra del otro, se verá cómo –mediante la cita directa o referencial– en las obras de Broodthaers, Haacke o Buren se producen intercambios, defensas, complicidades y aceleraciones que han terminado por socavar la apariencia de objetividad y estabilidad, además del poder, inscrito históricamente en la institucionalidad cultural y el sistema del arte en general. Tal vez, el que cada uno haya tenido en la mira al sentido oculto bajo las formas institucionales del arte, estrechó aún más

los lazos entre estos artistas, hasta tal punto que Broodthaers y Buren solidarizaron con Haacke ante la polémica y censura de sus provocadoras y radicales propuestas. Respecto de la complicidad entre los tres artistas, Buchloh señala que:

Entre los artistas de la generación conceptual, Marcel Broodthaers y Daniel Buren apoyaron manifiestamente a Haacke en los diversos incidentes de censura que esta obra tuvo que afrontar en la década de los setenta. Broodthaers retiró su obra de una exposición internacional de arte europeo en el Guggenheim Museum en 1972 (Ámsterdam, París, Düsseldorf), en señal de protesta contra la previa prohibición de la muestra retrospectiva de Haacke en dicho museo, en 1971. [...] Daniel Buren apoyó explícitamente a Haacke cuando retiraron su obra de la exposición Kunst Belibt Kunst, el Wallraf-Richartz-Museum de Colonia, en 1974, incluyendo la obra de Haacke en la propia suya. Como consecuencia, la obra de Buren también fue eliminada (1995, 290).

Las obras de Marcel Broodthaers constituyen una revisión de las formas y significados lingüísticos y visuales contenidos en los protocolos de comunicación entre el mundo museal y extramuseal, por lo que su crítica se dirigía a la “máquina” del museo en tanto fábrica del sentido, consagración y valoración del arte. Por lo tanto su punto de vista consistió en revisar la praxis del museo y, a partir de su análisis, deconstruirlas y reinventarlas, como si se tratara de un situación especular¹⁰⁸, al decir de Arthur Rimbaud cuando “el yo es otro”. Este mismo problema lo debieron enfrentar las instituciones museales al exponer su obra, puesto que se trata de “la obra de un artista que había hecho de la propia exposición un medio de expresión artística, y cada vez de una manera diferente” (Compton 1992, 302).

Los procedimientos de Daniel Buren, al igual que los de Broodthaers, problematizan la relación retórica y semántica entre el lenguaje de la pintura y la intervención arquitectónica

¹⁰⁸ Johannes Cladders, en 1991, se refirió a esta dimensión intertextual del trabajo de Broodthaers: “El título *Musee-Museum*, dado en imagen especular y propuesto en dos lenguas, deja entender la contradicción insoluble que existe entre el arte y la realidad, la copia y su modelo, y afirma la reversibilidad de sus relaciones”, *Marcel Broodthaers* (Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 1992), 294.

y espacial. El sistema de líneas de barras de color –que inducen a pensar en un tipo de obra abstracta– buscan instalarse como un modo de apropiación y modificación del espacio convencional del arte, en la medida que interviene visualmente con el objetivo de superar el cuadro y su función decorativa, expandiendo las posibilidades visuales del espacio interior o exterior de las instituciones y, en ese sentido, la obra requiere del contexto institucional para operar, estableciendo, así, una aguda crítica hacia los sistemas de representación y, por extensión, a las formas con las que se produce y consume arte. Su compromiso con la crítica institucional fue explícito en el año 1974 cuando incorporó una de las obras censuradas de Hans Haacke, al exponer sobre una de sus obras de barras de colores una reproducción en blanco y negro del cuadro de Édouard Manet, con esto manifestó directamente su apoyo a la dimensión activista de la obra de Haacke y, al mismo tiempo, declaró su rechazo a la censura de la fue víctima.

Hans Haacke explicita en su producción artística la fragilidad y arbitrariedad de los límites entre el museo y las demás disciplinas e instituciones sociales. Sus investigaciones documentales y visuales han situado un punto de vista extramuseal para operar, aunque el fin último de esta deslocalización ontológica es precisamente establecer nuevos puntos de vista que aborden la cuestión del arte en el contexto de sus redes, influencias y tramas al interior del poder económico, político y cultural. La estrategia desarrollada por Haacke, para formular innovadoras y punzantes propuestas expositivas, no estuvieron exentas de polémicas y provocaciones, incluso censuraron algunos de sus proyectos expositivos. Haacke en el homenaje que hizo a Marcel Broodthaers en la *Documenta 7* de Kassel, no solo aludió literalmente a este artista y sus retóricas textuales y visuales, sino que le otorgó un sentido contingente y político a cuestiones formales que no había desarrollado explícitamente en su obra. La crítica al sistema del arte de estos autores difieren del punto de vista: mientras Broodthaers trabaja sobre los tropos o figuras retóricas con las que la institución del arte y del museo establecen su propia “ortografía y jerga”, Haacke va un paso más allá al resituar las formas de lo artístico en un contexto de implicaciones éticas y políticas de un alto impacto mediático, convirtiéndose en un agitador y un activista que denuncia de forma permanente los sistemas de poder que intentan operar silenciosos y camuflados bajo la estética y la historia del arte. Su obra funciona en la fricción y puesta en

crisis de los límites entre la institucionalidad del arte y la sociedad. En palabras de Benjamin Buchloh:

En el preciso momento en que la institución museística, como una de las instituciones centrales en la formación de la subjetividad burguesa, ha perdido su función histórica y ha sido incorporada al aparato de dominación ideológica generalmente identificado como industria cultural, en ese justo momento, Haacke parece haber comprendido que el propio objeto estético tendría que remitirse a la propia intersección de esos intereses, a su implicación en las prácticas artísticas y los usos latentes a los que se ve sometida la producción artística (1995, 289).

3.1.1. Marcel Broodthaers

Nace en Saint-Giles, Bruselas, en 1924 y fallece en 1976 en Colonia, Alemania. Al analizar su obra, se puede concluir que Broodthaers se sitúa en una crítica más formalista, ya que la naturaleza de su trabajo opera en el marco y el contexto del ámbito institucional y artístico. Su crítica gira en torno a la representación de las formas que expresan la realidad y naturaleza de los objetos considerados “obras de arte”. Asimismo, reflexiona acerca del modo en que dichos objetos están contenidos en una historia del arte que los habilita y los difunde como tales. La estrategia de Broodthaers explicita al mismo tiempo que deconstruye la lógica con la que opera la institución arte y, en particular, los mecanismos utilizados por los museos para establecer la diferencia entre el mundo restringido y especializado y el mundo exterior, la vida cotidiana. Al detenerse en cómo se estructuran las fichas técnicas en un museo, la organización del espacio según las convenciones y los puntos de vista del observador, el lugar del observador y su rol en el espacio expositivo, los marcos, los dorados y los enmarcados de diversa naturaleza y forma, reconoce, primero, que todos estos elementos configuran un lenguaje y, segundo, pone en crisis las formas en que se ha nombrado o escrito toda la historia del arte. Broodthaers utiliza, desplaza, cita, fragmenta el lenguaje de los museos, en general, y crear su propio museo, subvirtiendo las reglas y lógicas que operan en él. El gesto “indisciplinar” inscrito en la creación de un

museo de arte moderno, con un *Departamento de Águilas*, altera la especificidad disciplinar de los museos modernamente concebidos, estableciendo un ámbito híbrido que relaciona contextos que habitualmente no aparecen conectados, puesto que las ciencias, en general, y la zoología, en particular, distan de las temáticas artísticas. Broodthaers altera las tipologías museales de la modernidad para establecer un ámbito expresivo sin punto de retorno. Las actuales intervenciones *in situ* de artistas contemporáneos en museos disciplinares no son más que la expresión literal del gesto de Broodthaers.

Dado que su formación fue en un inicio literaria, se interesó rápidamente por la poesía vanguardista y, consecuentemente, con las artes visuales, con clara influencia de la poesía de Stéphane Mallarmé y el trabajo de René Magritte. La relación literaria y visual que establece Broodthaers con Mallarmé se vincula con dar visibilidad a un espacio tridimensional en el que acontezca el teatro de las palabras: “Parece que Broodthaers ha sido especialmente sensible al espacio de Mallarmé en sus relaciones con el teatro, un teatro mental que se desarrolla en una auténtica escenografía del espacio interior” (David 1992, 21). Mallarmé se convierte en el protagonista de las rupturas del signo en el arte contemporáneo y algunas de las obras de Broodthaers citarían textos de Mallarmé, como *Igitur ou la folie d’Elbehnou*, y *Un Coup De Des*, formarán parte de su proyecto expositivo *Exposition Littéraire Mallarmé*.

Conoció a René Magritte en 1940 y su influjo artístico se hizo evidente en su obra a partir de los años sesenta. Después de publicar *Mon livre d’ogre* (poesía, 1957), emprende una actividad artística cercana al Dadá y el surrealismo. Sus obras son elaboradas con materiales encontrados, fragmentos de imágenes y palabras que en conjunto proponen una deconstrucción del sentido habitual de los códigos culturales estableciendo por extensión una reflexión crítica, y a veces irónica, sobre el estatuto y los protocolos del arte en la sociedad contemporánea.

A través de palabras, imágenes y objetos, que aluden a un espacio poético y alegórico, propone una puesta en abismo de los significados, un vértigo del sentido que resulta muy

afín con el uso del azar objetivo y la activación del subconsciente, de los surrealistas. La paradoja poética que provoca René Magritte con *Ceci n'est pas une pipe*, del año 1928, establece una crítica a la institución lingüística, sus formas de representación y sus significados. Esta digresión entre palabra e imagen será un elemento clave para apreciar parte de la obra del artista belga, Marcel Broodthaers, quien a partir de los años sesenta dejó el ejercicio literario para desplazarse al ámbito visual. En cierto modo Broodthaers cita a Magritte en la medida que su trabajo es una reflexión crítica en torno a los límites del arte mismo, como si parafraseando a Magritte pusiera toda la institución artística bajo sospecha y afirmara *esto no es arte*. Deconstrucción del lenguaje que no es solo una crítica a la institución lingüística, sino a todos los objetos y sus relaciones convencionales que hasta el momento le han dado sentido. Pues en este caso ya no se trata solo de insinuar que hay otras realidades que se manifiestan al interior del arte –tal como en el collage cubista o dadaísta–, sino plantear la inexistencia de una frontera acotada entre uno y otro mundo y, por lo tanto, imagen, texto y palabra constituyen distintas formas de representación:

Estos objetos, compuestos a partir de cosas naturales y usuales, también son poemas que hay que leer según una lengua y una ortografía que ellos mismos enseñan, pero cuyo sentido, a fin de cuentas, no será posible decodificar jamás. De este modo llegó a trastornar nuestra comprensión del arte, y a través del arte, del mundo (Compton 1992, 302).

De difícil clasificación, por lo singular de su estrategia de manipulación de los objetos y los espacios, en los más diversos campos creativos –de la poesía al objeto, el cine experimental, las ediciones, instalaciones o el accionismo– Broodthaers ha sido reconocido como uno de los referentes para la reconstrucción histórica de la crítica institucional promulgada por el MACBA (Fundación de Arte Contemporáneo de Barcelona), en tanto que su obra, caracterizada por la precariedad de sus montajes, la ironía y el despojamiento de retóricas excesivas implican un cuestionamiento del estatuto del arte. En gesto de Duchamp y los surrealistas está sin duda la oculta esperanza (y desesperanza) de que esos objetos seleccionados del mundo adquirieran en otro momento un nuevo estatus. Es la huella del autor que da “sentido” al mundo, y es el propio “mundo del arte” el que regresa

este gesto cargado de musealidad. Digamos que lo museal, entonces, es esta aspiración del sujeto que selecciona al dejar que los objetos entren en una circulación ampliada, donde otras personas valoran aquello que inicial e individualmente había sido valorado. La imagen del museo es coherente con este principio. El museo será el lugar conceptual y físico que contiene y da sentido a los objetos dispuestos para la puesta en abismo. Esta misma lógica del quehacer expositivo nómada o itinerante hace que aquello que aparece amarrado a un espacio y lugar específico, se extienda.



MACBA. Vista de la exposición de múltiples objetos y filmes de Marcel Broodthaers.

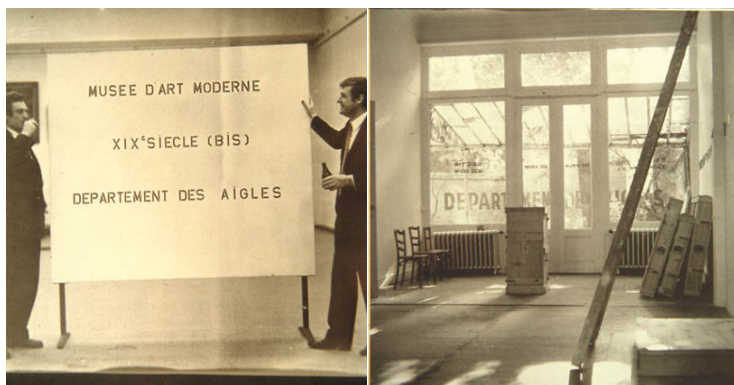
En su *Museo de Arte Moderno*, Broodthaers habla de la posibilidad de existencia de un museo paralelo, una galería paralela o la “galería legítima”, que defendería también su amigo Robert Fillou¹⁰⁹. En suma, una institución dentro de otra, con sus propias reglas superponiéndose sobre las de la institución que la contiene. Una serie de reglas interpuestas y explicitadas. Broodthaers utiliza la misma estrategia de Duchamp de su *Boîte-en-valise*, en tanto referencia a la entidad social que acoge y contiene la práctica artística como expresión. El *Museo de Arte Moderno, Departamento de Águilas* prefigura el lugar de producción de sentidos, y desde allí al taller del artista que sería el productor del objeto y

¹⁰⁹ En el catálogo del MACBA, Sylvie Jouval señala: “Dentro de la misma lógica, en enero de 1962 creó su propia Galería Légitime– ouvre-chef(s)-d’œuvres” [Galería Legítima-Sombrero de obra(s) maestra(s)]. Este sombrero contenía, en efecto, obras, pequeños objetos confeccionados por el artista o por otros amigos que se presentaban directamente al público en la calle, sin intermediarios. Filliou sugería a los propietarios potenciales de la galería “ponerse este sombrero de vez en cuando, en la calle, en el transcurso de una inauguración, etc., pues no se puede desdeñar su aspecto de poesía viva, de acción, de comportamiento”, *Robert Filliou, Genio sin talento* (Barcelona: MACBA, 2003), 11.

del primer sentido, es decir, toda una cadena aditiva de significados en potencia que son depositados en la institución que recibe y redistribuye los “productos sígnicos” (en tanto significantes y significados disponibles para otro hermeneuta). De este modo queda condicionado el lugar de origen con el lugar de destino de las obras, una trayectoria inevitablemente circular. Broodthaers al concebir un “museo portátil”, concreta el anhelo de autonomía y ruptura institucional, que existe cada vez que se expone y el resto del tiempo permanece en tránsito: “El Museo de Arte Moderno sería entonces el museo del sentido. Aún quedaría por saber si el arte existe en alguna parte que no sea un plano negativo” (1992, p. 17).



Museo de Arte Moderno, Departamento de Águilas, Section XVII Siecle, 1969.



M. Broodthaers y Jurgen Harten. Sección S. XIX, Stadtische Kunsthalle. Düsseldorf, 1974.

La dimensión portátil del museo impulsada por Duchamp, a partir de 1914, con la creación de un maletín con reproducciones de obras contenidas en el *Boîte-en-valise*, cambiaría de forma radical el concepto de exposición. Jean-Marc Avilla apunta al respecto que:

Desde entonces, se empezó a querer evaluarla, no faltaron una serie de preguntas para incitar a volver a las alternativas que descarta como soluciones que no se le adaptan. De este modo, si presenta la ventaja de permitir ver una ojeada en *continuum* que, sin ella, hubiese sido invisible hasta 1954 (fecha en la que la colección Arensberg fue instalada definitivamente en el Philadelphia Museum), ¿es preciso decir que, una vez asegurada la instalación, la *Boîte-en-valise* perdería su razón de ser? O bien, apoyándonos en el hecho de que es un número de la colección Arensberg (y por lo tanto, también del museo), ¿debemos admitir que es una obra en su totalidad, aunque silenciemos –en una economía del arte que no lo autoriza demasiado– las repeticiones inútiles a las que parece querer limitarse? (2001, 187).

Duchamp, primero, y, luego, Broodthaers dieron fin a la falacia modernista de la transparencia y la unidireccionalidad del arte, esto es, creer en la posibilidad de una percepción sensible e inteligible inmediata de la obra, más allá del canon historiográfico y museológico. En cierto modo ha sido este reclamo de autonomía y esta dimensión crítica lo que ha tornado muy difícil, sino imposible, que el arte en su relación con los museos sea una cuestión estudiable y comprensible con exclusividad desde la disciplina museológica y artística: “La historia de la museología moderna ha consistido en negar obstinadamente este fundamento heteróclito y ha tratado de reducir el museo a un sistema homogéneo. Esta fe en aprehender el sistema oculto que dé coherencia a todos los objetos de un museo ha persistido hasta hoy” (Manuel Borja-Villel 1995, 212).

La idea de establecer analogías directas entre obras de arte, museos y epistemología, es lo que llevó a Marcel Broodthaers a desarrollar una experiencia alegórica donde el espacio específico de un museo es activado a partir de enunciados discursivos, como se representa en *Salle Blanche*¹¹⁰, en tanto configura una réplica del espacio interior de un museo

¹¹⁰ Esa obra fue expuesta en el MACBA durante la exposición *Antagonismos, casos de estudio*, durante el año 2001. En la primera versión instaló en su taller una especie de museo abierto al público, de manera que, por una parte, subvertía la noción de la institución oficial desde su antítesis; y por otra, cuestionaba la relación del museo y la obra, ya que las obras quedaban reducidas a meras reproducciones y a la condición de mercancía. En la segunda versión de la *Salle Blanche*, que se presentó en el MACBA, uno de los espacios de la exposición reconstruye el espacio de Broodthaers. En este caso, arte y literatura se unen literalmente y el

tradicional –a juzgar por la decoración de las ventanas y las esquinas del cielo– lo que sugiere la reproducción de un espacio que se mimetice con los “otros” espacios reales de los museos tradicionales, que los actualice en el momento que el espectador observa la obra. Este efecto mimético lo logra a partir de la utilización de su propio hogar como referente para construir *Salle Blanche*. Un espacio real que a la vez es ficción y, más aún, soporte para texto, puesto que incorpora una gran cantidad de sustantivos y verbos que se distribuyen por todo el espacio arquitectónico, en una entropía que obliga a “leer” palabras desarticuladamente, como si se tratara de una caligrafía aleatoria distribuida por suelo, cielo y muros¹¹¹. Así, es la mirada del espectador la que configura el texto o “poema” contenido en un espacio real-ficticio, en la medida que se constituye y existe por breves espacios temporales, una dimensión heterotópica contenida en el propio proyecto de Broodthaers.



Marcel Broodthaers. *Salle Blanche*, 1975. Colección MACBA.

En la obra de Broodthaers hay un interés por dar a la palabra la misma categoría que a la imagen. Pero al afirmar algo también lo niega, pues ya sabemos que esta dimensión crítica del lenguaje proviene de su proximidad con el surrealista René Magritte. De hecho, en su

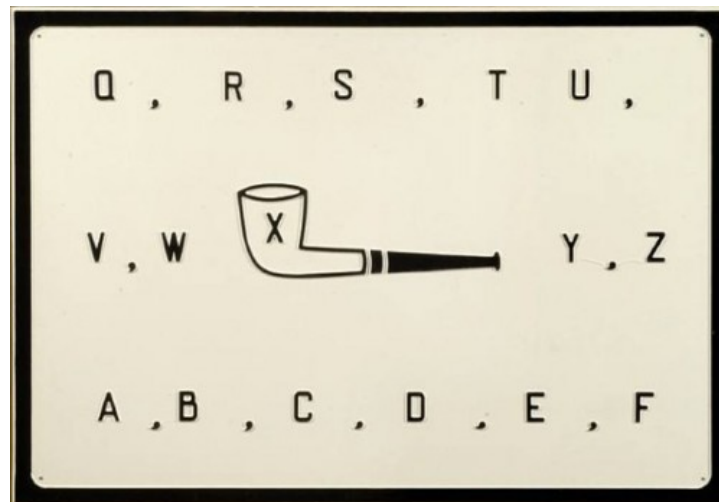
discurso del artista se traslada a los muros de la habitación construida a escala real y recubierta de palabras que hacen referencia al mundo del arte.

¹¹¹ O, tal vez, en lugar de desarticulada debería decir “libre” o “azarosa” puesto que trata precisamente de configurar una lectura no lineal ni progresiva, solo una fraseología configurada según el ritmo de la mirada del espectador, independiente de que este espectador tenga o no condicionada su forma de mirar y “leer”. Esta posibilidad de configurar un texto inédito es la libertad que el mismo Robert Fillou propone en la obra *Danse poème aleatoire collectif* (1965). Tanto la *Salle Blanche* de Broodthaers como el *poema aleatorio* de Fillou han sido reconstruidos en el MACBA de Barcelona.

Project de una figure pour un tableau, Broodthaers hace una referencia explícita a la emblemática obra *Ceci n'est pas une pipe*:



René Magritte, *Ceci n'est pas une pipe*, óleo/tela, 1929. LACMA, Estados Unidos.



Marcel Broodthaers, *The Pipe*, plástico termoformado y pintado, 1969.

Con la incorporación del azar y el inconsciente, los surrealistas fundacionales provocaron gradualmente disidencias en el modo “positivista” de concebir la creación artística y, por ende, a los entes involucrados: lenguaje, autor, institución y público. La paradoja poética que provoca René Magritte con *Ceci n'est pas une pipe* en 1929 establece una crítica a la institución lingüística, sus formas de representación y sus códigos comunicacionales.

Exacerba la distancia que hay entre palabra e imagen impidiendo relaciones obvias y directas. El pintor comenta al respecto: “Los títulos están escogidos de tal modo que impiden que mis cuadros se sitúen en una región familiar que el automatismo del pensamiento no dejaría de suscitar con el fin de sustraerse a la inquietud” (en Foucault 1993, 53).



René Magritte, *La Malédiction*, 1960



Marcel Broodthaers, *La Malediction de Magritte*, 1966.

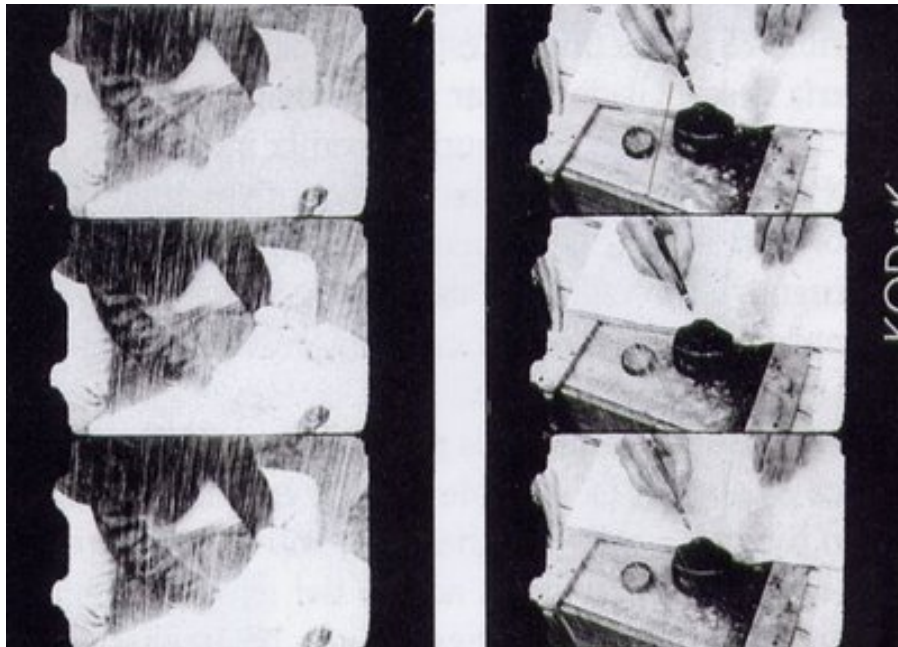
Siguiendo con Magritte, en una pintura de 1960 vemos representado miméticamente un cielo semipoblado de nubes blancas cuyo título es *La malédiction* (*La maldición*), pero si se

lee en clave surrealista, podemos reconocer un juego de palabras donde se alude a lo “mal dicho”. Este mal-decir podría proferir una maldición, el deseo de una gracia o aludir a un infortunio. Según el *Diccionario de la Lengua Francesa*: “Palabras por las cuales se desea el mal de otro y llamando sobre él la cólera de dios”¹¹². Mas lo que se dice con pintura no es necesariamente lo que se dice en la palabra. Esta disociación entre imagen y palabra es explicitada por Broodthaers, seis años después, con la cita directa a la pintura: sobre un fondo de cielo seminublado sobrepone una pequeña repisa donde se encuentran cuatro vasos que se mimetizan, según el lugar que ocupan en el cuadro, con la nube o con parte del cielo despejado. Los vasos ubicados en la nube son blancos porque contienen en su interior algodón, en cambio los vasos de abajo están con la mitad de pintura y el resto con algodón. *La Malediction de Magritte* realizada por Broodthaers es una extensión del esfuerzo retórico de la poética de Magritte, que sostiene “pintar no es afirmar”. Foucault señala al respecto: “Separación entre signos lingüísticos y elementos plásticos; equivalencia de la semejanza y la afirmación. Estos dos principios constituían la tensión de la pintura clásica, pues el segundo reintroducía el discurso (solo hay afirmación allí donde se habla) en una pintura, de la que estaba cuidadosamente excluido el elemento lingüístico” (Foucault 1993, 79).

Broodthaers asume esta lección compleja y productiva del lenguaje y lo entiende como un sistema de representación y de realidad a la vez. Por una parte está el grafismo de las palabras y por otro lado su dimensión plástica, lo que establece una relación compleja entre cuadro y título. No fue gratuito el hecho de que, en 1969, hiciera una exposición literaria sobre Mallarmé y su poema “Hoja en blanco” en el *Wide White Space* de Amberes. La cinta de 8 mm que posee el fondo del MACBA también se relaciona con este mismo efecto simultáneo de escritura y borrosidad, sin llegar a distinguir efectivamente cuál es el lenguaje que prevalece, pues la borrosidad se hace visible en la medida que el mismo Broodthaers intenta escribir con tinta sobre un papel, al tiempo que cae sobre él una lluvia de agua que va borrando cada inscripción de la tinta. La imagen en movimiento, el cuadro a cuadro, nos muestra a Broodthaers en el acto escritural; el gesto de la pluma en su mano no

¹¹² Le Robert, micro, *Diccionario de la Lengua Francesa*, Edición dirigida por Alain Rey, Montreal Canadá, 1998. Consultado en Larousse, Español Francés, Francia, 2002.

se concreta en letra ni palabra alguna, puesto que la lluvia que cae sobre él diluye lo escrito. El agua, que licuidifica la tinta, impide la generación de trazos reconocibles. La tinta se diluye en el agua, el escritor no logra concretar su misión, es la imposibilidad del texto. Es de algún modo la “melancolía ácida” a la que alude Catherine David en la medida que aparece su visión crítica y autocrítica de forma permanente, al borde de la destrucción del autor y su obra: “La melancolía ácida de su persona, que resulta del ejercicio conjugado de una dolorosa lucidez y una devastadora ironía, y una trayectoria bastante rara, casi anacrónico, y reivindicado de poeta ‘pasado’ (‘vendido’) a las artes plásticas” (David 1992, 17).



Marcel Broodthaers, *La pluie (prouyect pour un texte)*, 1969, fotografías extraídas del filme.

En *Proyecto para un texto* se puede apreciar con claridad esta visión nihilista, donde el arte queda como una experiencia, como una tentativa –incluso un intento fallido– en la que poeta y artista se diluyen. En el *Museo de Arte Moderno*, Broodthaers establece una tensión entre el museo como entidad real, en la que funge como director, versus la precariedad de su puesta en escena. Trabaja con objetos e imágenes encontradas, bajo la idea del *ready made* duchampiano que ahora se ha institucionalizado en forma irónica para convertirse en una máquina de objetos de arte. Es el principio indicial, la capacidad de señalamiento que

posee el museo de designar lo que *es* y *no es* arte. Es este lenguaje literario y arquitectónico que Broodthaers convierte en portátil, de tal modo que sea un contenido, que simula ser contenedor, pero que se activa al interior de un contenedor. Es el mito del interior privilegiado y el exterior desprotegido lo que denomina como “ficción”:

Este es mi museo ficticio. Unas veces hace el papel de parodia política de las manifestaciones artísticas, y otras veces el de parodia de los acontecimientos políticos. Es lo que suelen hacer los museos oficiales y los órganos como la Documenta. Eso sí, con la diferencia de que una ficción permite captar la realidad y al mismo tiempo lo que ella oculta. Este museo, fundado en Bruselas en 1968, cierra sus puertas en la Documenta (Broodthaers 1995, 223).

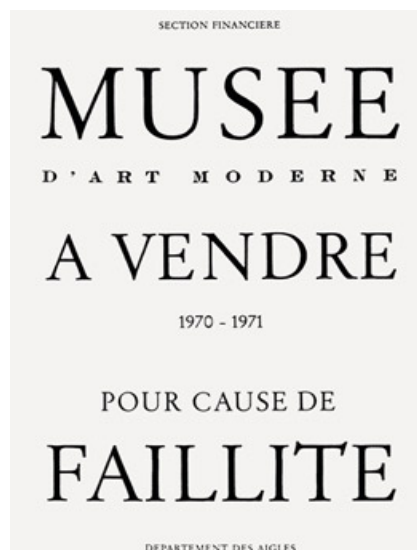
Ya se ha adelantado de qué modo la institución museal es, por definición y naturaleza, paradójica, que deambula permanentemente entre el nombrar y el ocultar, entre la presentación y representación. Una paradoja que está también en la naturaleza del lenguaje. Michel Foucault reconoce algunas de sus dimensiones a partir del problema planteado por el caligrama de René Magritte en *C'est n'pa un pipe*:

En su tradición milenaria, el caligrama desempeña un triple papel: compensar el alfabeto; repetir sin el recurso de la retórica; coger las cosas en la trampa de una doble grafía. [...] El caligrama es, por consiguiente, tautología. [...] De ese modo, el caligrama pretende borrar lúdicamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer (Foucault 1993, 33).

La escritura y la imagen son campos significantes paralelos, lo que muestra una imagen reproducida por medio de *offset* o grabado no coincide con lo que se designa a nivel de escritura. Marcel Broodthaers en su *Figura del Águila*, reflexiona acerca de esta relación dialógica y simétrica de imagen y texto:

Esto “no es una obra de arte” es una fórmula que se obtiene mediante la contracción de un concepto de Duchamp y un concepto antitético de Magritte. Esto me permitió decorar el urinario de Duchamp con la insignia del águila fumando una pipa. Creo que ya he subrayado el principio de autoridad que convierte el símbolo del águila en el coronel del Arte. ¿Este museo no es también un objeto de arte, una pipa? (Broodthaers 1995, 223).

La actividad museística y el mercado del arte también se convirtieron para el creador belga en objeto de reflexión y parte de su actividad artística. En 1968 instaló en su casa de Bruselas el *Museo de Arte Moderno, Departamento de las Águilas*, que tuvo su continuación en la Kunsthalle de Düsseldorf en 1970 y dos años más tarde en la quinta edición de la *Documenta de Kassel* (Alemania). Al comienzo, Broodthaers se autoproclamó director de este singular museo, dándole estatuto “oficial”, constituyendo así en una de las primeras experiencias de crítica institucional. El museo conceptual y material de Broodthaers carecía de colección permanente y un lugar de emplazamiento estable, configurándose curatorialmente a través de diferentes secciones: Sección del Siglo XIX, Sección Siglo XVII y Sección Financiera, entre otras. Estas secciones consistían en la reproducción de obras de arte, cajas finas de arte, inscripciones de la pared, y elementos de películas. En 1970, Broodthaers concibió la mencionada *Sección Financiera*, que abarcó una tentativa de vender el museo debido a encontrarse en bancarrota.



La venta fue anunciada sobre la cubierta del catálogo de Feria de Arte de Colonia en 1971, pero no hubo compradores. En dicha ocasión, Broodthaers produjo una edición ilimitada de lingotes de oro sellados con el emblema del museo, un águila –símbolo asociado con el poder y la imagen de la victoria–. Los lingotes fueron vendidos, para dar impulso al museo, a un precio deliberadamente caro, doblando el valor de mercado del oro, disociándolo del valor monetario. La sobrevaloración económica representó la dimensión subjetiva, arbitraria y superlativa del oro como valor de cambio. El museo de Broodthaers fue el pionero en evidenciar las prácticas y modelos de los museos tradicionales como estrategias gastadas y hegemónicas utilizadas por la historia cultural de occidente: “Como en la *Boîte-en-valise* de Duchamp, el *Museo de arte Moderno* de Broodthaers es como un medio de transportar literal y seriamente la tecnología de la diseminación y sus formas, y le asigna el estatuto de la existencia aurática de otro tiempo, el de la obra de arte única” (Buchloh 1983, 55). De este modo, Marcel Broodthaers centra en el ámbito del museo su estudio sobre las definiciones de la cuestión del arte y los sistemas de circulación, partiendo del rechazo del marco tradicional de la institución. En su obra juega con la estabilidad de las categorías artísticas, subvirtiendo las relaciones tradicionales entre objeto artístico y los sistemas de presentación y recepción. Interroga al museo a partir de la relación obra-público. Utiliza mecanismos de descontextualización y de acumulación para abordar los diferentes niveles de ficción de la obra y de la exposición: el *decor* (decorado) es una ilusión, la artificialidad del hecho artístico llevada a las últimas consecuencias, en contraposición con la idea de verdad del objeto artístico tradicional.

Es bien conocido todo el trabajo de Broodthaers, que desarrolla un proyecto “museístico”, su conocido *Museo de las Águilas* –del que, justamente, su trabajo cinematográfico constituye una “sección”. Podemos poner en relación ese trabajo con el de otros artistas –como el pequeño museo portátil que constituye la *Boîte-en-Valisse* de Marcel Duchamp– y también, por supuesto, con el celebrado *Museo Imaginario* de André Malraux. En todo caso, no se trata en ninguno de esos proyectos de producir un Museo como tal, en el sentido convencional, sino

justamente al contrario, de abordar la crítica de la institución museística mediante la producción específica –y desarrollada ella misma como obra, como práctica creadora– de dispositivos autónomos de distribución pública del conocimiento artístico, dicho de otra manera: de pequeños museos que en sí mismos constituyen puestas en cuestión de la propia institución museística, pequeños museos que son a la vez antimuseos (Brea 2007).

Broodthaers explota con frecuencia los errores intencionados con el fin de hacerlos evidentes, incluso cuando no poseen ninguna voluntad de significado. Si se compara el plano que aparece en el grabado que lleva por título *Musée-Museum*, que muestra la planta baja del edificio que albergó al museo de Broodthaers en la calle de la Pépinière, con su construcción parcial en la *Salle Blanche*, se constata que el dibujo, a pesar de ser plausible, es falso; y Broodthaers no lo corrigió.



Marcel Broodthaers, homenaje a Mallarmé, *Un Coup de dés jamais n'abolira le hazard*, 1969.

Los grados de deconstrucción y revisión del lenguaje visual inciden en una revisión al sentido y uso del lenguaje. El ocularcentrismo, por usar las palabras de José Luis Brea, se convierte en la forma de establecer un tipo de sensibilidad impuesta sobre las lecturas y la imaginación, ahora se ven forzados a renegar de sus propios códigos para quedar situados en la mediación del sentido. No sabemos si vemos o leemos a Mallarmé a través de la

“traducción visual” de Broodthaers. En este caso, se trata de una serie de obras realizadas en fotolitografía en las que Broodthaers tomó como referencia a Mallarmé. Convirtió a Mallarmé en un objeto visual, negándole toda posibilidad de decir a través de las palabras, por lo tanto convierte al texto en imagen. Las palabras fueron reemplazadas por tachaduras regulares, y donde antes hubo prosa y poesía, ahora hay una composición geométrica abstracta, que aún mantiene el ritmo de las frases.

3.1.2. Daniel Buren: *el marco de la pintura, ¿el museo?*

Se puede decir que la historia del arte moderno (en particular) es la historia –recontada y repetida– de la arquitectura interna de la obra, vista simultáneamente como contenedor y contenido. Sin embargo, la obra de arte solo existe y puede ser vista en el contexto del museo/galería que la circunda, para el cual está destinada y al cual, no obstante, no se le presta ninguna atención.

Daniel Buren

Daniel Buren, nace en Boulogne-Billancourt, Francia, en 1938. Tras formarse en la École des Métiers d’Art (1957-1960) y pasar brevemente por la École National Supérieure de Beaux Arts, exploró diversas disciplinas –pintura, escultura y cine–, para finalmente optar por la pintura en su formato expandido a partir de 1960. Comenzó colocando cientos de carteles a rayas alrededor de París, siguiendo con la instalación de estos en más de cien estaciones de metro, llamando la atención pública a través de estos actos de estilo vandálico sin autorización.

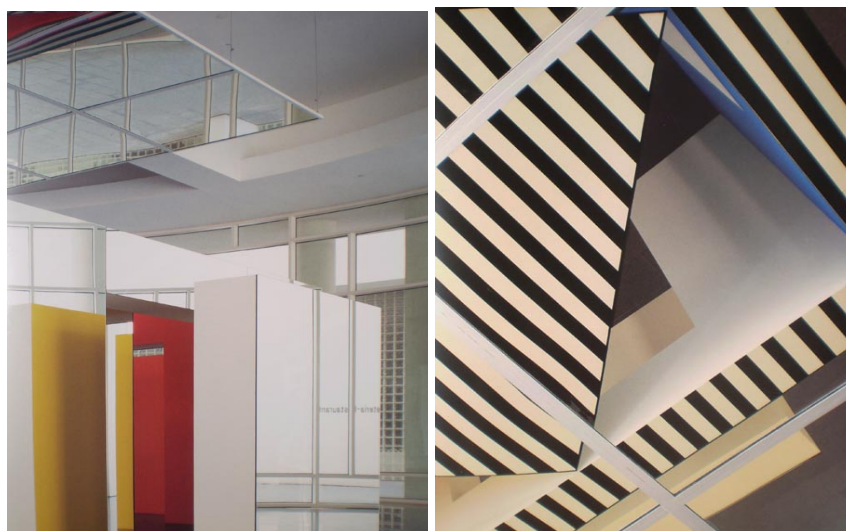
Su obra está ligada a las diferentes muestras del arte conceptual de la llamada segunda vanguardia o posvanguardia, caracterizándose por el empleo sistemático del mismo material visual: alterna bandas de color verticales, de tela o papel, de 8,7 cm. de ancho, aplicadas sobre diversos soportes, ya sea desde portadas de libros, carteles, muros de museos, callejeros o de edificios. Las bandas son una herramienta visual que subrayan una característica del espacio y a la vez las contradicciones ideológicas del mismo, al invadir y rediseñar el entorno cotidiano. Son imágenes que asaltan la visualidad publicitaria y los

mass media. Sitúa así su obra entre la escultura, la intervención y la sociología del comportamiento. Entre sus principales preocupaciones está la escena de producción como una manera de presentar el arte y resaltar la factura (el proceso de “hacer” más que, por ejemplo, mimetizar o representar algo que no sea la propia obra). La obra es una instalación específica para un lugar y relacionada directamente con el ambiente, cuestionando la idea prevalente de que una obra de arte que se sostiene a sí misma en solitario. Las bandas de colores verticales las comenzó a aplicar a partir de 1966, y ese mismo año fundó el grupo BMPT (1966-1967) junto con Michel Parmentier, Niele Toroni y Olivier Mosset. A fines de los años, Buren confluyó con ideas de espacio y presentación de la filosofía deconstructiva, que fue el telón de fondo de las manifestaciones estudiantiles francesas de Mayo del '68.

Daniel Buren, en su conocido texto sobre la relación entre la obra de arte y el espacio que la contiene (“Function of Architecture”, 1996), afirma que, al menos desde el Renacimiento, la obra de arte posee una arquitectura interna, la cual ha tenido un desarrollo propio y autónomo que se ha alejado de esa otra arquitectura que contiene al cuadro, el lugar en el que la obra es vista. Buren inscribe su obra en espacios culturales, pues el sentido de la obra –contenida en la trama del sistema del arte– está garantizado antes de exponerla. Por lo tanto, el espacio ya se encuentra intervenido, por lo que sus trabajos implican la explicitación de esa obra en busca de sentido, dado que la imagen que no refiere a nada específico, la pospintura de la que se habla actualmente, aunque, ese contexto, sus pinturas refieren al sistema de las artes. Están exactamente en el umbral del sentido, el contexto y las formas de socialización.

La estética de Burén, está generada por dos cosas: las bandas de tela y su ubicación. Su propósito es incitar a los sistemas del mundo a verbalizarse a sí mismos mediante el estímulo constante del artista, que es su catalizador, su monograma, su firma, su signo. Las franjas de tela neutralizan el arte por agotamiento de su contenido. Como signos artísticos, se convierten en un emblema de la conciencia: el arte estuvo aquí. “Y qué dice el arte?”, se pregunta la situación (O’Doherty 2011, 88).

El paradigma del cubo blanco, cuyo arquetipo se establece en los años treinta con el Museo de Arte de Nueva York y que se consolida con los espacios industriales reconvertidos de la escena neoyorkina de los setenta, oculta –tras su apariencia de neutralidad–, un espacio que no estaría “cargado”. Toda práctica artística contemporánea es consciente de la fuerte presencia del espacio de exhibición. Algunas obras van más allá, y no solamente se integran físicamente con el espacio, sino que reflexionan sobre el mismo.



Daniel Burén, obra adquirida por el MACBA, 2003.

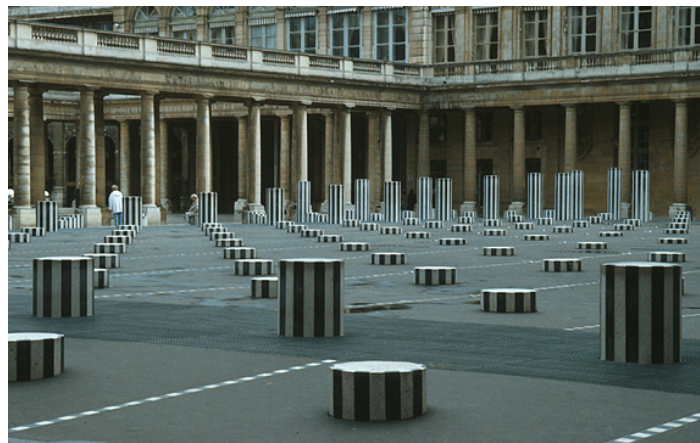
Para Crimp, en *On the Museum's Ruins*, las primeras prácticas posmodernas que se enmarcan dentro de la estrategia de crítica y deconstrucción del discurso institucional son las de Daniel Buren y Marcel Broodthaers, Richard Serra, Cindy Sherman, Sherrie Levine y Louise Lawler. Como ya se señaló, Daniel Buren critica y reflexiona sobre la arquitectura de los museos, en su ensayo “Function of the museum” (1970). Aquí, postula que los museos son el lugar privilegiado para tres roles, desarrollados simultáneamente: *estética, economía y mística*.

A mediados de los sesenta, Daniel Buren declaró que el arte no es más que un paralelismo interesante con la primera versión de la *Salle Blanche* de Marcel Broodthaers, donde la obra –considerada como una mercancía– se transformaba en cajas de embalaje. Que el valor esté en el continente y no en el contenido, es de algún modo la retórica posmoderna

utilizada por algunos arquitectos durante los años ochenta y noventa. Que las cajas contenedoras tengan el valor y que el original que guardaban históricamente esté, es una forma de eliminar al autor, de tal modo que le queda a “alguien” definir cuál es el valor de lo que queda. Para Broodthaers la institución museal es la que asigna el valor al objeto, y el autor queda al margen, como una mera referencia.

En sus escritos analiza el microsistema del mundo del arte dentro del “sistema” general en que se desarrollaba el aparato –ideológico económico, político y cultural burgués– que lo hace funcionar, desde una perspectiva sociológica. Si, en el caso de Haacke, el análisis de los sistemas se traduce en una investigación de los procesos de la información, en el de Buren se traduce en una irrupción-interrupción del paisaje urbano desde la reconsideración de la pintura. Un contexto post para la representación pictórica, algo que ha denominado *postpintura*.

En 1986 creó una escultura de 3.000 m² en el gran patio del Palais Royal, en París: *Les Deux Plateaux*, más frecuentemente llamadas las *Colonnes de Buren* (Columnas de Buren). Esta obra provocó un intenso debate sobre la integración del arte contemporáneo en edificios históricos. Durante la presidencia de François Mitterrand, logró un estatus de artista líder con esta intervención cromática. Ese mismo año, representó a Francia en la Bienal de Venecia y obtuvo el Premio León de Oro.



Daniel Burén, *Les deux plateaux* (las dos mesetas), Palais Royal, Paris, 1986.

3.1.3. Hans Haacke

Nace en 1936 en Colonia, Alemania. Es un artista conceptual que vive y trabaja en Nueva York. Haacke estudió desde 1956 a 1960 en la Staatliche Werkakademie en Kassel, Alemania, para luego obtener una beca Fulbright en la Tyler School of Art en la Universidad de Temple, Filadelfia. Haacke, en su fase inicial, se centró en la estructura y procesos del sistema del arte, en un análisis que mediaba lo estético, sociológico y político. De sus obras de la década de 1960, se destaca *Cubo de condensación* (1963-1965)¹¹³, en la que establece una reflexión metafórica del fenómeno de condensación a partir de las bajas y altas presiones según el contexto. En esta propuesta releva el impacto (ambiental, humedad, temperatura, etc.) que provoca la concentración de personas alrededor de una obra de arte: durante estos años investigó en torno a las interacciones de los sistemas físicos y biológicos, animales vivos, plantas y los estados del agua y el viento. Sus obras posteriores han explicitado los mitos, relaciones de poder y las correspondencias entre lo socio-político y las estructuras de la política en el arte. Haacke ha sostenido que los museos y galerías son instrumento de los diversos grupos de poder para seducir y cautivar a la opinión pública.

Tal vez uno de los primeros trabajos de crítica institucional Haacke fue *MoMA-Poll* (1970), encuesta de participación donde el público debía depositar una papeleta en una de dos urnas transparentes, según su respuesta a las siguientes preguntas:

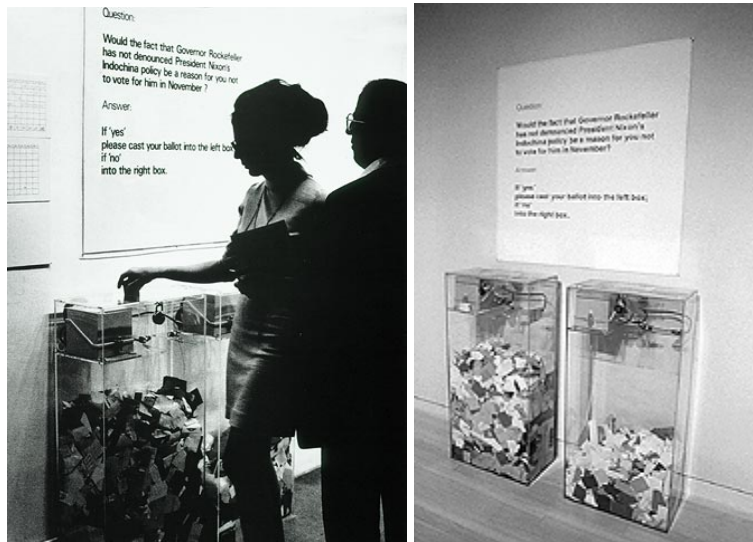
Pregunta:

¿Cree que el hecho de que el gobernador Rockefeller no haya denunciado la política del presidente Nixon en Indochina puede ser una razón para que usted no le conceda su voto en noviembre?

¹¹³ Adquirida para el MACBA, a inicios de la gestión de Manuel Borja-Villel, 2000.

Respuesta:

Si la respuesta es “sí”, deposite su papeleta en la urna de la izquierda; si es “no”, deposítela en la urna derecha.



Serie *Polls*, MoMA, 1970.

Esta instalación formó parte de la exposición colectiva *Information*, del MoMA, Nueva York, que se realizó entre el 20 de junio y el 20 de septiembre de 1970. El comisario fue Kynaston McShine, quien treinta años después curó una exposición compilatoria e histórica de la crítica a la institución museo, en el MoMA, titulada *The Museum as Muse*. Al respecto Benjamin Buchloh escribió:

Solo en la última pieza de la serie *Poll*, Moma, supera Haacke el confinamiento peculiarmente restringido de la mera colección de datos estadísticos, ofreciendo a los espectadores no solo la oportunidad de decidir (en lugar de dedicarse a registrar su participación), sino también una conciencia de la responsabilidad política. Además, y tal vez esto sea lo más importante, el espectador encuentra una especificación detallada de la medida en que los intereses históricos, políticos y económicos constituyen un elemento integral dentro de la supuesta neutralidad de las instituciones culturales (1995, 287-288).

Una de sus obras más conocidas, *Manhattan Real Estate Holdings*, alude a las condiciones en las que opera el sistema social. A partir del 1º de mayo de 1971, se pusieron en duda las transacciones de Harry Shapolsky, la inmobiliaria de negocios que operó entre 1951 y 1971. Cuando propuso realizar la exposición colectiva en el Guggenheim de Nueva York¹¹⁴, en la cual iba a incluir este trabajo, y además, hacer evidente los negocios y conexiones personales de los administradores del museo con la inmobiliaria. La exposición fue cancelada por el director del museo, Thomas M. Messer, seis semanas antes de la apertura “ poniendo tanto al artista como al comisario encargado, Edward F. Fry, en una situación bastante difícil: Fry perdió su puesto por ese motivo y nunca más volvió a vincularse laboralmente a un museo, y Haacke se convirtió en una persona *non grata* para el mundo artístico norteamericano durante años” (Grasskamp 1995, 283). En sus proyectos de obra existe la clara intención de asumir el rol del artista como alguien capaz de investigar e incidir de manera real en los problemas sociales, políticos y culturales. De este modo evita la distancia y el prejuicio bajo el que ha estado sometido el artista en tanto “genio, iluminado, vago y bufón”. Es tal vez por ello, que sus trabajos se han orientado a develar las historias ocultas, injusticias e intrigas entre los grupos de poder.

Varios trabajos suyos se han orientado hacia la propia historia de Alemania y su relación con el holocausto, entre ellos está *Ment-Projekt* de 1974, para el Wallraf-Richartz Museum de Colonia, que también fue censurado. En él, Haacke presentaría la historia de los propietarios y el valor de la obra *Manojo de Espárragos* pintado por Edouard Manet. El conflicto se desató ya que junto con ofrecer información reservada de los coleccionistas y valores asociados a la obra, también revelaba que había pertenecido a la colección del Tercer Reich. A pesar de la censura, Haacke presentó la obra el mismo día de la inauguración en la Galerie Paul Maenz de Colonia, con una reproducción de la obra de Manet. E incluso, Daniel Buren, incorporó en *Projekt '74* un facsímil de la obra de Manet agregando además una leyenda que decía: “El Arte es Siempre Política”, con el que criticó

¹¹⁴ En esta oportunidad Daniel Burén realizó una instalación monumental en el Hall del Guggenheim, pudiendo ser apreciada la obra a través de todos los pisos del interior del edificio. Respecto de la afinidad entre las obras de Haacke y Burén, Benjamin Buchloh señala que “las obras de Burén y Haacke de finales de los sesenta lograron utilizar la violencia de esa relación mimética en contra del propio aparato ideológico, además de analizar y sacar a la luz las instituciones sociales de las que emanan las leyes del instrumentalismo positivista y la lógica de la administración”, *Formalismo e historicidad* (Madrid: Akal, 2004), 199.

directamente el slogan de la exposición Wallraf-Richartz Museum que decía “El arte siempre será arte”. Otro proyecto en esta línea fue el de *Oelgemaelde, Homenaje a Marcel Broodthaers* de 1982. Con ocasión de la Documenta 7 de Kassel, Haacke realizó una instalación en la cual mostró a Ronald Reagan retratado al óleo y enmarcado con dorado, colgado en la pared y separado por una catenaria de museo. Esta imagen correspondía al momento en que Reagan realizó un discurso donde solicitaba apoyo para establecer bases nucleares en Alemania. La instalación mostró una imagen de una de las manifestaciones antibélicas más multitudinarias tras la Segunda Guerra Mundial, con ocasión del discurso de Reagan. La alusión con Broodthaers es evidente, pues al utilizar el marco dorado, y la disposición de la obra con el protocolo museal (separación de la obra a partir de catenarias), citó al proyecto de museo itinerante *Museum of Modern Arte, Departement des Aigles* presentado en la Documenta 5 de Kassel en 1972.



Hans Haacke, *Homenaje a Marcel Broodthaers*, 1982.

La censura de su obra provoca una gran lucidez en Haacke, puesto que convierte los problemas en soluciones expositivas impredecibles y contestatarias, contraatacando a las intromisiones de la economía y la política en la cultura. A partir de un riguroso trabajo de

documentación, investiga, despliega, demuestra y da visibilidad¹¹⁵ a las múltiples interconexiones existentes en una obra de arte y por las cuales jamás será neutra, ejerciendo un determinado papel en la sociedad. Mediante esta estrategia de documentación y archivo, se apropia de los significados que prevalecen en estos sistemas, los selecciona y organiza fuera de sus fuentes, y los recontextualiza en el ambiente del museo o de la galería, subrayando hechos aceptados como ordinarios y desenmascarando otros ignorados.



Hans Haacke. *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System, as of May 1, 1971.*

¹¹⁵ Es necesario distinguir visualidad de visibilidad. Pues Haacke hace visibles sus investigaciones mediante dispositivos museográficos diversos. Hal Foster al respecto precisa que “a través de la visión captamos el entorno en una operación física, y la visualidad es una operación social, aunque las dos no se oponen como naturaleza y cultura: la visión también es social e histórica, aunque la visualidad integra al cuerpo a la psique”, , “Preface”, *Vision and Visuality* (Seattle: Bay Press, 1988), 9.



Hans Haacke. *Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System, as of May 1*, Colección MACBA.¹¹⁶

Esta conciencia social y política ha marcado, sin duda, toda su obra. Ya desde 1978 comenzó a utilizar eslóganes publicitarios como forma de denuncia, y centró sus críticas en temas tan concretos como los intereses de las grandes industrias automovilísticas en la República Sudafricana o las relaciones entre tabacaleras y organizaciones racistas estadounidenses. Entre los últimos trabajos de Haacke destaca la obra *Germania*, creada para el Pabellón de Alemania en la Bienal de Venecia de 1993, y la instalación *Dyeing for Benetton* (*Morir y teñir por Benetton*, 1994), realizada en la galería John Weber de Nueva York, sobre la polémica figura de Luciano Benetton. Durante 1995 se estrenó una escenografía suya en Berlín, creada para un espectáculo de teatro y danza de Johann Kresnik, en la que cuestionaba la figura del escritor alemán Ernst Jünger.

¹¹⁶ Esta obra de Haacke fue adquirida conjuntamente por la Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona y el Whitney Museum of American Art, New York, con fondos procedentes del Director's Discretionary Fund and the Painting and Sculpture Committee.

La exposición de Hans Haacke presentada por la Fundación Antoni Tàpies desarrolla un proyecto inédito concebido específicamente para esta ocasión, a la vez que incluye obras de otros períodos de su producción. Entre estas piezas, destacan la citada *Shapolsky et al., Der Pralinenmeister (El maestro chocolatero, 1981)* y *MetroMobiltan (1985)*, en la cual a partir de un mural fotográfico se muestra una procesión fúnebre en honor de las víctimas de la población negra muerta a tiros por la policía sudafricana, Crossroads, cerca de Cape Town, el 16 de marzo de 1985.

Su trabajo es extraartístico y extrainstitucional en la medida que su investigación y temáticas no provienen del ámbito del arte, pero inciden en el sistema del arte y su recepción. De algún modo, la obra de Haacke está animada por la sentencia de Adorno, que “después de Auschwitz se acabó la poesía”. Su trabajo muestra los vínculos de influencia y poder existentes entre arte política, poder y economía, dándole la razón a Buren: “Todo arte es político”.

En 1995 realizó en la Fundación Tàpies la exposición *Obra social*, en la que tiene como punto de partida el diseño de Joan Miró para el logotipo de la Caixa de Barcelona, problematizando su rol de “acción social” al entregar información en torno al poder económico de distintas empresas y compañías y los nombres de destacadas personalidades asociadas a las operaciones financieras en Cataluña. Por ejemplo: “La Caixa controla más del 33% de Port Aventura”; “La Caixa adquirió el tapis de Joan Miró por un valor 15 millones de pesetas”; “El Presidente de la Caixa, Joan A. Samaranch, fue Falangista de la Diputación de Barcelona”; “La Caixa controla el 52,2 % de la banca privada de inmobiliaria más grande de España”¹¹⁷.

Reconociendo aquí la extensión o continuidad de la línea curatorial de Manuel Borja-Villel, vemos cómo, tras ser nombrado Director del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS), invitó a exponer a Haacke. Esta vez, para resituar la investigación en Madrid en el año 2012. La misma metodología establecida a partir de la investigación situada (*site*

¹¹⁷ Para mayor información respecto de este proyecto de Hans Haacke para la Fundación Tàpies, ver el catálogo de la exposición *Obra social*, 1995.

specificity) de Haacke, esta vez dará a conocer a través de la exposición de tesis Castillos en el Aire¹¹⁸, la cultura material y administrativa (escrituras inmobiliarias, hipotecas, planos, edificios y fotografías de calles vacías y edificios, y pisos sin construir ni habitar) de un caso específico de especulación inmobiliaria en un barrio que quedó a medio construir y que se convirtió en una alegoría de proporciones. La crisis económica impide las compras en verde, y muchos nuevos propietarios de este nuevo barrio madrileño no podrán acabar de pagar sus hipotecas y tampoco invertir, con lo cual, la operación financiera de la inmobiliaria se hace insostenible.

Hay un elemento más inquietante aún, las calles del nuevo barrio del extrarradio de Madrid (sector del Ensanche de Vallecas) –concebido arquitectónica y urbanísticamente– se relacionarán con tendencias y movimientos del siglo XX (Expresionismo Abstracto, Arte Conceptual y otros). El registro fotográfico y su forma de exhibición dará a conocer la fragilidad de la operación visual, puesto que sus soportes serán efímeros. Se trata de una investigación crítica en torno al sistema financiero y los valores implicados. Esta operación expositiva tendrá un carácter extrainstitucional, en la medida que sus contenidos escapan a la exclusividad disciplinar del arte. Situación que el propio artista argumenta:

De la misma manera en que Brecht empleaba el lenguaje de diversas culturas y desvelaba el contenido oculto de las palabras, yo realizo montajes con citas visuales y verbales que proceden de fuentes diversas. Se produce un choque parecido al del célebre encuentro surrealista entre el paraguas y la máquina de coser en la mesa de un quirófano: estas muestras tiran de la manta, y revelan lo que pretenden significar a la par que, y en el mismo momento, generan significados nuevos y útiles (Haacke 1995, 310).

¹¹⁸ <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/hans-haacke-castillos-aire>

Capítulo 4

Algunos ejemplos del segundo momento: segunda generación de la crítica institucional

La denominada segunda generación de los artistas que realizan crítica institucional, alude, fundamentalmente a aquellos que, tras el primer momento protagonizado por Burén, Haacke y Broodthaers, entre otros, comienzan a criticar la institución como un programa expositivo regular, coordinado, articulado, subvencionado y desarrollado en conjunto con la institución, incluso “criticar a la institución desde dentro de ella”.

Como ya se abordó, en la tradición del museo portátil se desactiva la relación directa entre el objeto y contexto institucional, por lo tanto, al modificarse el lugar habitual de las cosas se inauguran nuevos sentidos y nuevos contextos. Deslocalizar al objeto ya supone un problema de sentido y deslocalizar al museo, a la propia máquina de hacer y consagrar obras de arte supone poner en crisis a todo el sistema del arte y sus principales instituciones. La resistencia a lo heterogéneo en la modernidad ha sido revertida en las prácticas posmodernas, donde se instalan e incluso reeditan estrategias desechadas por la modernidad museal, mediante, por ejemplo, la recuperación de estrategias formales y de sentido del coleccionismo premuseal, como las prácticas de acumulación desde jerarquías y taxonomías que rehúyen el logos científico, moral y estético. En esta perspectiva encontramos la obra del artista Joseph Cornell (1903-1972) con su pieza *The Museum*, que es una versión portátil, “una reducción en extremo, o el absurdo de un gabinete y la pasión de guardar cosas...” (Mauries 2002, 225).



Joseph Cornell, *s/t (The Hotel Eden)* c. 1945 (140 Kb); Construction, 15 1/8 x 15 3/4 x 4 3/4 in; National Gallery of Canada, Ottawa

Daniel Spoerri también aparece con una obra tridimensional, un ensamblaje titulado *Warriors of the night* (1981-85) y *Body in pieces* (1990), “monstruos en versión de ‘tropos’ clásico, que son una mezcla artificial de miembros, máscaras africanas, manos y patas de caballos, cráneo de hipopótamo, herramientas y utensilios de cocina” (Mauries 2002, 230). Este practica expositiva que recurre a los formatos y nociones de los gabinetes de curiosidades es recuperado con frecuencia por artistas contemporáneos y actuales. Patrick Mauries señala que:

Desde Beuys a Broodthaers y desde Oldenburg a Boltanski, hay una línea de trabajo unida a la de los proyectos y dibujos de Lugli en torno al Castillo d’Orion, pero tal vez, de un modo especial, la filiación se establece con Daniel Spoerri, quien realiza el *Musée Sentimental* (Centre Georges Pompidou, París, 1979), en el que existe una clara evocación de cuestiones inexistentes (2002, 232).

El primer capítulo de *Art and Artifact* de James Putnam se titula “Open the box” y en él vemos reunidos a los artistas que han abordado la estrategia formal y museográfica de los museos que conservan o custodian objetos valiosos, emplazados en un lugar o en itinerancia, dando cuenta, primero, de la relación entre los artistas y la aparición de las *Wunderkammern* entre los siglos XVI y XVIII. Al respecto, James Putnam comenta: “Este primer ancestro del museo posee especiales cualidades para estimular la imaginación, con lo que se puede explorar lo racional e irracional, y la caprichosa libertad de atesoramiento”

(2001, 8). Muchos artistas e intelectuales indagaron en las rarezas de la naturaleza, que alteraban el “orden natural” y que, por lo tanto, indicaban el grado de “milagro” de la creación. En el Bosco hasta Arcimboldo la referencia al reino animal y vegetal metaforiza aspectos relacionados con el hombre. Un hilo de continuidad que se ha extendido a lo largo del siglo veinte, como lo demuestran, por ejemplo, los métodos de trabajo de los dadaístas y surrealistas y el arte de la vanguardia posmoderna de los años ochenta y noventa. En la recuperación de este gesto los surrealistas demostraron una enorme y delirante capacidad de acumulación de todo tipo de objetos de diversa naturaleza y origen. Esta estrategia de acumulación se asemeja a una práctica de bricoleur, “motivada por el misterio y el amor a las cosas” (Putnam 2001, 12). En esta genealogía aparecen Duchamp y sus *ready made* y su influjo directo sobre las obras de Marcel Broodthaers, Robert Rauschenberg, Allan Kaprow y Edward Kienholz en los años sesenta.

Lo que estoy atribuyendo a Rauschenberg, pues, es una forma particular de *site-specificity*: pintura de museo para el museo. Se trata de un gesto económico a la par que estratégico, pues si lo que Rauschenberg representa en sus obras es una deconstrucción del museo, entonces su propio discurso deconstructivo –como el de Daniel Buren– solo puede tener lugar en el interior del museo mismo. Debe, por tanto, aceptar provisionalmente los términos y condiciones que intenta denunciar (Owens 2001, 227).

Para Walter Grasskamp, en *Museums by Artists*, el proyecto de museos propuesto por Claes Oldenburg tiene mucho de “arte pop tardío” y una fascinación paradójica ante el hecho, casi abusivo, de utilizar la arqueología “para representar la sociedad desde la cual surge, y reunir una colección de objetos e imágenes como representaciones concretas de nuestra cultura y dando la apariencia de preservarlos para la posteridad” (1983, 146). Este gesto habilita a la institución como representante de la cultura, en la medida que valida los objetos que la rodean y la integran. Oldenburg no alcanza a superar esta situación, puesto que procura no dar al museo un aspecto kitsch. “El proyecto de su *Mouse Museum*, basado en la figura de Mickey Mouse, no es nada más que un gabinete” (Grasskamp 1983, 146). No obstante, para Oldenburg, la necesidad de recuperar la figura del legendario personaje

infantil tiene que ver con la propia expectativa de alcanzar audiencias de una manera más lúdica y para ello convierte su taller en la propia leyenda del artista. Con esa finalidad, al igual que Duchamp y su *Boîte-en-valise*, Oldenburg construye réplicas de su taller y las lleva al *Mouse Museum*.

En el paisaje urbano del *Mouse Museum*, los objetos son dispuestos para crear un efecto entre la fantasía y la realidad. Un poco ver en esta presentación improvisada de objetos estereotipos de tales objetos o de los anuncios publicitarios desde los cuales la “realidad” es representada esquemáticamente (Coosje van Bruggen 1983, 261).

Piero Manzoni, por su parte, fue más allá del *ready made* duchampiano de llevar “lo bajo y desechable al museo”, borrando las fronteras de lo que se espera produzca un artista, convirtiendo la excreción en una “expresión interior” de artista, en la ironía máxima de lo que “entrega” desde su interior un creador, contra cualquier intento románticista e idealista:

No planteará como obra de arte un artefacto del baño para desalojar desechos humanos, sino que ahora serán los “desechos” humanos los que se convertirán en obra. De este modo, realizó una edición limitada de *Merde d'artiste*, con lo cual ataca directamente al rol del museo por su condición de “casa del tesoro y de obras de arte en tanto que objetos únicos y preciados” (Coosje van Bruggen 1983, 271).



Piero Manzoni. *Merda d'artista*, 1961.

Será esta paradoja la que artistas y museos verán explicitadas por primera vez en las palabras del comisario de la *Documenta 5* (1972), Harald Szeemann, que, en su conferencia *Museum of obsessions*, desarrollará teóricamente los argumentos que sustentan su reflexión acerca de la zona limítrofe entre arte, artistas y museos. Peggy Gale, en los ochenta, realizará una reflexión temprana de los riesgos de que la práctica artística de crítica institucional sea desactivada y cooptada: “La posición contra los museos es todavía más ambigua porque el museo mismo parece desear a sus críticas, la confrontación misma, al interior de sus muros, con la idea fija que de algún modo es desactivado y cooptado. Y en gran medida esto es cierto” (1983, 11). La condición paradójica de la crítica a las instituciones ha sido productiva porque los propios museos buscan la crítica y la destrucción de sus principios formales y discursivos en la tensión permanente de ser absorbidos en la propia performance o teatralidad del acontecimiento artístico. Esta situación, tratada por Duchamp, Magritte y Marcel Broodthaers, entre otros, describe la fragilidad de los límites de esta representación y, por lo tanto, lo difícil que resulta distinguir lo que queda dentro y fuera de ella.

Desde los años ochenta, los artistas han recurrido a las estrategias de producción y exhibición de las retóricas de los museos, utilizando además el contexto de la misma institución para sustentar el “aura” y la “autenticidad” de la experiencia crítica. James

Putnam señala que “se ha visto cómo se ha incrementado la tendencia a emplear los típicos métodos de muestra de los museos como vitrinas, cajas de archivos, envases de especies, tablas descriptivas, gabinetes de dibujo y cajas herméticas utilizadas para preparación y venta de trabajos de arte” (Putnam 2001, 34).

4.1. El museo como teatralidad

La posibilidad de disponer de un espacio propiamente heterotópico y heterocrónico como el Museo, lo asemeja claramente a lo que ocurre con la sala de teatro. Esta dimensión dinámica y cambiante de la caja contenedora de espectáculos, es algo que desde esta perspectiva establece muchas relaciones de sentido y prácticas, entre el espectáculo teatral y la representación en un museo. Un aspecto que Michel Foucault destaca de las heteropías del tercer principio:

La heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un único lugar real distintos espacios, varias ubicaciones que se excluyen entre sí. Así, el teatro hace suceder sobre el rectángulo del escenario toda una serie de lugares ajenos entre sí; así, el cine no es sino una particular sala rectangular en cuyo fondo, sobre una pantalla de dos dimensiones, vemos proyectarse un espacio de tres dimensiones.¹¹⁹

La tercera dimensión heterotópica a la que alude Foucault en su texto “espacios otros”, resulta más que elocuente para señalar al museo como una caja acústica, de resonancias o caja escénica disponible siempre para nuevas representaciones. De ahí por ejemplo, la afinidad que establece Manuel Borja-Villel con el cine de Pier Paolo Pasolini¹²⁰, en “que cosas son las nubes”, donde da a conocer en que medida la puesta en escena de esa

¹¹⁹ "Des espaces autres" (conferencia dictada en el Cercle d'études architecturales, 14 de marzo de 1967), Architecture, Mouvement, Continuité, no. 5, pp. 46-49; también en Dits et écrits, II, (Paris: Gallimard, Col. Quarto, 1984)1571-1581.

¹²⁰ Ver en esta dirección web la conferencia de Manuel Borja-Villel, es interesante porque revela esta idea del teatro y la representación por una parte, y por otra muestra el diagrama, que luego aparece señalado en la publicación del MNCARS. <https://www.youtube.com/watch?v=FVQHJSjSUnA>

filmación, expone todas las partes de un teatro que finalmente no tiene un único lugar, y que asigna un nuevo rol al espectador.

En relación con la idea de museo de las obsesiones de Harald Szeemann (1933-2005) – concebido como un espacio en permanente evolución y alejado de cualquier sistema rígido y preestablecido–, Graspkamp comenta:

El método de Szeemann es una crítica exhaustiva a su propia idea de un *Museo de las Obsesiones* y sus numerosas exposiciones que han explicitado su razonamiento [...]. El método de Szeemann es una mezcla de fantasía visionaria, de precisión científica y de técnicas de exposición inteligentes, y ha puesto atención sobre el hecho de que la memoria humana constituye un museo muy antiguo, al menos como un tipo de museo primitivo (1983, 146).

Esta teatralidad y aproximación al espectáculo, es lo que de algún modo se establece con el proyecto *El museo de las obsesiones* (MO) de Harald Szeemann durante los años setenta constituyó un punto de inflexión importante en el género “museo por artistas”, pues se extendió el debate y la mirada crítica sobre la institución mucho más allá del propio museo, concibiendo un espacio que contuviera las obsesiones de artistas, políticos y personajes ajenos a la cultura y que hayan constituido algo a partir de pequeños y sistemáticos gestos sostenidos en el tiempo: “El M.O. se presenta como un museo en el museo, haciendo resurgir los procesos y los sectores correspondientes sobre el fondo del espacio cultural existente” (Szeemann 1983, 273). Se trata del acto de mirar y de poner delante de los ojos prescindiendo de los contextos, puesto que las obsesiones se originan precisamente en la exaltación de la subjetividad. Ahora bien, un gabinete no es sino un sistema de obsesiones organizadas en algún espacio; aludiendo a una situación que supera lo meramente arquitectónico y que supone más una teatralización de las emociones y las ideas. A este respecto, Szeemann escribe para la *Documenta 5* de Kassel:

La pieza de resistencia de toda la instalación es el prototipo del *Museo de las Obsesiones*. En su forma exterior, se asemeja al *Theatre de la Memoire du Vénitien*

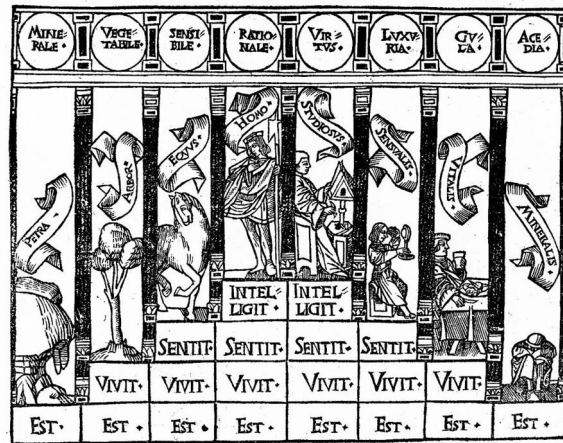
Giulio Camillo (1480-1544), una visualización compleja de sistemas de memoria. El teatro se inspira en la configuración clásica, Vitruviniana, derechamente una escena circular o semicircular y un auditorium semicircular dividido en siete partes, donde cada una está compuesta de siete marcas o niveles. En el centro se encuentra la secuencia del sol con la trinidad. Así, el auditorium muestra el decorado que el espectador ve de la escena (1983, 280).

La aspiración omniabarcante de Szeemann corresponde a su expectativa de que el arte supere los límites de las instituciones culturales en pos de la “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*). Sus trabajos curatoriales han consistido en el cruce de lenguajes y contextos, en confluencia con la propuesta de Giulio Camillo, quien se obsesionó con actualizar todo el conocimiento y todas las imágenes memorizadas que el pensamiento analógico del Renacimiento pudiera ofrecer. De este modo, la representación es el drama, es la puesta en escena de las imágenes deslocalizadas.

Esta inversión de la disposición del teatro se reencuentra hoy día en la idea de participación del arte contemporáneo. La idea de Duchamp de solicitar un testigo ocular de la pintura en el tiempo, y completarlo, está basada en la misma suposición. [...] Así, el *Museo de las Obsesiones* es un teatro dentro del cual el espectador vive la experiencia de la transformación de su obsesión primaria en obsesión secundaria (Szeemann 1983, 280).

La dimensión expandida del museo está asociada a la memoria, y es por ello que reconocemos a numerosos artistas que se han dedicado a reactualizar y citar las investigaciones premuseales en torno al teatro de la memoria o *memento mori*. El artista norteamericano Mark Dion, con su *The theatrum Mundi-Armarium*, representa los mecanismos de la memoria humana y la relación jerárquica que esta establece con el mundo, teniendo como base las taxonomías del siglo XVI. Sobre Dion, el crítico y coleccionista Patrick Mauries comenta que:

hace explícitas referencias al mundo imaginario de los gabinetes de curiosidades. [...] Realiza una instalación en el Jesús College, Cambridge, en el 2001, y en el cual evoca las ideas del español Ramón Llull. Llull habla de un universo organizado de la siguiente forma: Dios, Ángeles, el Aire, Humanidad, Animales, Plantas, fuego y piedras. Dion utiliza dioses inimaginables; los ángeles son representados por juegos de niños, videos, etc.; el aire por los pájaros y mariposas, la humanidad por los cráneos y los libros; animales y plantas por distintas especies (2002, 235).



Charles Bovelles, *Pirámide de la vida*, 1509.



Mark Dion, *The theatrum Mundi-Armarium*, 2011.

Los *árboles lógicos*, en que se basa la propuesta de Dion, corresponden a construcciones clasificatorias de conceptos, que establecen entre ellos relaciones de jerarquía y subordinación, de mayor a menor extensión. Un concepto es entendido como la representación intelectual de un objeto que se diferencia de lo sentido, lo percibido, lo imaginado o lo recordado. Las propiedades de los conceptos son la comprensión y la extensión. La primera denota características esenciales que contienen un concepto, y la segunda, el número o la cantidad de sujetos a los que puede aplicarse. Porfirio, en el siglo III d. C., construyó su árbol lógico estableciendo una jerarquía y subordinación de los conceptos que ha resultado esencial para pensadores y artistas.

Para establecer objetos y proyectos expositivos que citan la estrategia –lógica e ilógica– de los antiguos gabinetes prerracionalistas o premuseales, el catalán Francesc Torres, recupera la idea del teatro de la memoria, redefiniendo en sus propios términos esta inevitable capacidad humana de acumular objetos para constituir un archivo mnémico. La analogía se establece entre cerebro y espacio cavernoso utilizado por los hombres del paleolítico para plasmar en él las obsesiones que asedian el tiempo y el espacio vital, una analogía visual con la caverna de la estructura mental que imaginó el místico Giulio Camillo.

El interior pintado de este gran vaso craneal es, en definitiva, un banco visual de datos, un ordenador iconográfico, un ingenio iniciático. En el reino de lo tangible, lo comprensible ha de ser descubierto (cazado y controlado). Estos trofeos de caza se convierten entonces en constelaciones fijas y registradas de la experiencia; permanecen ahí, una vez que se ha aprendido a encontrarlos (Torres 1995, 243).

El mexicano Pablo Helguera (1971) construyó su *Memory Theater* en la Universidad de Montana, Estados Unidos, en el año 2001, como un proyecto académico junto con los alumnos de la universidad, y se basa en la investigación del renacentista Giulio Camillo. En él recupera explícitamente algunos de sus postulados para dar estructura museográfica a lo que ocurre al interior de la memoria. Pablo Helguera comenta al respecto:

El proyecto del *Teatro de la Memoria* consiste en la construcción de un espacio de acuerdo a la filosofía renacentista de Giulio Camillo cuya utopía era la de contener los conocimientos utilizando métodos del arte de la memoria. Camillo nunca realiza dicho teatro, en el que estarían organizados todos los símbolos de las cosas que estarían activados a partir de un icono virtual, tal vez uno de los primeros antecedentes de internet. El complejo símbolo icónico finalmente fue desarrollado en colaboración con los estudiantes de la Universidad, y el interés fue encontrar una correlación entre la iconografía concebida por Camillo (Pablo Helguera 2003).



Memory Theater, Universidad de Montana, Estados Unidos, 2001.

Giulio Camillo¹²¹, en su obra más famosa, *La idea del teatro*¹²², celebra la apoteosis del arte de la memoria: los lugares y las imágenes del arte tienen un saber universal. Su escritura se aleja muchísimo de la escritura tradicional de los tratados mnemotécnicos, que –según un esquema constante– dan las indicaciones relativas a los procedimientos de la memoria y a las diversas técnicas que este arte prevé. Para Camillo, todo esto es obvio y se da por

¹²¹ Literato y filósofo, maestro de retórica y alquimia, amigo de Bembo, Tiziano y Aretino, lleva una vida errante que del Friuli natal lo conduce a Venecia, Roma, Bolonia, a la corte francesa de Francisco I y la de Alfonso de Ávalos, gobernador de Milán; elogiado por muchos como un hombre “divino”, es acusado de ser un charlatán.

¹²² *La idea del teatro* fue una publicación póstuma de 1550. “Alma o mente artificial”, la prodigiosa máquina mnemotécnica de Camillo pone ante los ojos del espectador el universo del saber, sirviéndose para ello de las divisiones astrológicas de Vitruvio, y de las imágenes talismánicas que jalonan el singular edificio. Junto a la llave que abre los tesoros de la elocuencia y la poesía, lo que explica la admiración de Arostos y Tasso, Camillo entregó una fuente de inspiración a pintores como Tiziano, quien hizo una obra de 201 hojas donde organiza las imágenes que intentan aproximarse a un “retrato” de la arquitectura de la memoria. *Alegria a la prudencia* de Tiziano y *Las Hilanderas* de Velázquez se inspiran en Camillo.

descontado, es una especie de premisa de la que se puede prescindir: la operación que él pretende realizar es de otra índole y está a otro nivel.

La idea del teatro nos ofrece la clave para introducirnos en un complejo laberinto en el que la retórica y la metafísica, pintura y poesía, alquimia y transfiguración en lo divino se entrelazan de modo inextricable. Al manejar el texto, será preciso poner atención: la imagen (la “idea” en sentido etimológico) que aquí se transmite aparece clara, nítida, distinta; al mismo tiempo, el texto invita a utilizarla para destruirla, para vencerla, para resituirla en un contexto en el que todo se mueve y se transforma (Bolzoni, en Camillo 2006, 18-19).

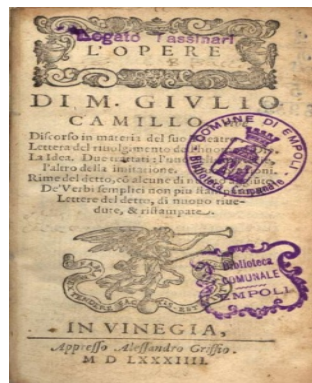


Ilustración de la edición veneciana de la *Opere* de Giulio Camillo, 1552.

Camillo creó una máquina o un sistema de representación en directa referencia a la lógica del teatro desde sus antecedentes griegos, desarrollada por Vitruvio en el libro *De architectura*, publicado en una edición florentina en 1469, donde –desde una visión antropocéntrica– sitúa al hombre en el centro del universo. El hombre de vitruviano¹²³ es el mismo que Da Vinci graficará hacia 1492. En estas obras, se hace visible la dimensión “utópica” del hombre como medida y proporción del universo. La representación es lo que le acontecería al hombre, en tanto testigo y protagonista de este nuevo orden que lo sitúa en su interior cósmico.

¹²³ Marco Vitruvio Polión, I a. C. Arquitecto y tratadista romano. No se conoce ninguna obra proyectada o construida por él. La fama de Vitruvio se debe en exclusiva al tratado *De architectura*, la única obra de estas características que se conserva de la Antigüedad clásica.



Giulio Camillo, diagrama de cómo se almacena la información al interior de la mente, 1480-1544.

En el texto *La idea del teatro* de Camillo se instala otra dimensión de lo teatral, al postular que su materialización supone una serie de acciones en un tiempo y espacio específicos, lo que tendrá directa relación con la noción de performatividad y el efecto de la palabra, como si fuera un dictamen que recupera la dimensión teológica de la palabra en tanto “verbo creador”, que actualiza distintos grados de sentido que entran en juego en una misma imagen.

De este modo el teatro, dice Camillo, restablece el antiguo vínculo entre la sabiduría y la elocuencia: sus imágenes ayudan a recordar (y abren las puertas de) los tesoros de las bellas formas del decir y, además, de los tesoros del saber. El teatro, dicho en otras palabras, hace visible la idea de la elocuencia; contiene en sí mismo la memoria literaria del clasicismo y está preparado para restituirla al usuario a fin de que este le dé formas nuevas y la haga renacer en nuevos textos (Bolzoni, en Camillo 2006, 35).

La galería de imágenes de Camillo referencia a los mitos disponibles para el juego de la interpretación, de manera que esta capacidad se convierte en una “máquina” que puede producir textos diversos, como si se tratara de instrumentos que permiten, como llaves, acceder a los secretos de una metafísica en construcción.

4.2. Antoni Muntadas: crisis de la representación

On translation es una serie de obras que exploran cuestiones de transcripción, interpretación y traducción. / Del lenguaje a los códigos / Del silencio a la tecnología / De la subjetividad a la objetividad / Del acuerdo a las guerras / De lo privado a lo público / De la semiología a la criptografía / El papel de la traducción/los traductores como hecho visible/invisible.

Antoni Muntadas, 1995.

El trabajo de Antoni Muntadas (1942) –bajo una consigna propia que selecciona, recicla y escenifica aspectos del arte– lo sitúa discursivamente en el arte de posvanguardia o en el arte de sistemas. Aunque su mirada de los sistemas o situaciones que analiza pormenorizadamente no es “naturalista” o mimética, visibiliza dichos sistemas o situaciones, para ello utiliza diversos lenguajes y recursos lingüísticos que se expresan, en su obra, en la convivencia de distintos regímenes, desde los visuales y audiovisuales hasta los textuales. Para Mary Anne Staniszewski, “el método de trabajo del artista se caracteriza por seleccionar una estructura social muy generalizada y, a continuación, investigar permutaciones de la idea detallada y meticulosamente. Muntadas luego reinterpreta –o traduce– estos proyectos en varios emplazamientos en distintos países” (2002, 25).

En este contexto, uno de sus recientes proyectos en los que analiza/expone la institución/museo fue *Protokolle*, presentado en la Kunstverein de Stuttgart durante septiembre de 2006. La exposición aborda los protocolos públicos y privados de control que organizan y definen a la sociedad y nuestras vidas y que generan un conjunto de normas que ejercen una influencia sostenida en nuestra privacidad y en el comportamiento público. Son los rituales, convenciones, reglas y protocolos que abarcan y determinan una variedad de procedimientos que organizan los flujos de poder, en la medida que existen códigos que reglan el libre albedrío.

El concepto de protocolo marca el prelude de una serie de proyectos a través de los cuales Muntadas analiza significados, mecanismos y efectos de las normas culturales, que determinan la conducta social, entre ellos, el comportamiento diplomático, militar e incluso aquellos que operan en la red digital e internet, que se configuran en sistemas, claves o llaves que permiten el acceso o impiden el “desplazamiento” real y virtual.

La exposición tiene su punto de partida en dos proyectos *in progress*: una versión recontextualizada del Estadio de Muntadas instalación multimedia: *Homenaje a la Audiencia* (1989-2006) y el proyecto *On Translation: Die Sammlung* (2006). En ambos proyectos-obra, Muntadas analiza las condiciones que regulan nuestra percepción y nuestras actitudes hacia, por una parte, la cultura popular (el estadio) y, por otra, la alta cultura (el museo).

En *Protokolle*, Muntadas solicitó las obras de los artistas a sus propietarios (públicos o privados) y también los sistemas expositivos y las cédulas de dichas obras, que se utilizan habitualmente en los lugares de exhibición. La muestra incluía una edición original de *Los desastres de la guerra* de Goya, unos múltiples de Marcel Broodthaers relacionados con su proyecto *Museo de Arte Moderno*, unos volúmenes de Tim Ulrichs, unos poemas visuales de John Cage y objetos de Dieter Roth. Lo que se expuso en este proyecto no solo correspondía a obras de artistas consagrados por la historia del arte tradicional y contemporánea, sino también los protocolos que cada institución propietaria de las obras utilizaba en sus lugares de origen.

En uno de los espacios de la Kunstverein en Stuttgart, Muntadas instaló una gigantografía continua de distintos procedimientos y protocolos de comunicación en internet, que se montó sobre un muro, visibilizando y dando un formato “plástico” a pantallas de la red digital, en las que se destacan palabras claves o accesos en amarillo como un llamado de atención visual que distingue y recorta del blanco y negro las palabras buscadas. El amarillo, en este caso, representa el código de la búsqueda, y por lo tanto, las palabras

destacadas precisan y acortan el tiempo de lectura. El ojo avanza más rápido, y se encuentra de manera más eficaz con aquello que resalta del cuerpo del texto general. Una operación de visibilidad que nuevamente nos regresa al papel del texto en el museo, a saber, permitir el reconocimiento de las palabras y la articulación del sentido.

A diferencia de la estrategia citacional que hace Broodthaers de Mallarmé, Muntadas releva el flujo y la circulación de las palabras en tanto contienen en sí mismas el sentido que se persigue, ya que el entendimiento y la confusión operan en el lenguaje y es en la interacción de los códigos donde se contienen y ocultan las reglas del entendimiento. La comprensión sería un ejercicio absolutamente activo, parcial y subjetivo, puesto que deriva de una pragmática interpretativa, que remite a que la percepción está indisolublemente relacionada con una participación activa.



Antoni Muntadas, *On Translation: Warning*. Buenos Aires, 2007

Muntadas insiste en la dimensión abierta de su frase no como un slogan, sino como un significante abierto a la polisemia y, por lo tanto, catalizador de las confusiones y claridades, como el mismo sostiene:

No es un anuncio, es una frase que vengo utilizando desde el año noventa y seis, que en cierta forma es una reflexión que acompaña las obras, en el sentido que incitan a cierto involucramiento. La frase original es ‘warning: perception requires

involvement’, donde ‘involvement’ puede ser traducido como ‘participación’, como ‘envolvimiento’, ‘compromiso’. En inglés este concepto es más preciso.

Con esta frase, Muntadas interroga, alerta y cuestiona a los ciudadanos del mundo en diferentes idiomas para recuperar el sentido y no para publicitar algo. Su reflexión nos interroga acerca de cómo percibimos las imágenes y qué relación establecemos con ellas, estableciendo, así, una distinción entre el ver y la observación como fenómeno volitivo: “Ver no implica compromiso o percepción... Ver no es percibir” (1999).

4.3. La metamorfosis del museo: capturando situaciones

A pesar de que existen registros de fotógrafos, desde principios del siglo XX, que hicieron algunas tomas al interior de los museos, estas imágenes no tenían como objetivo ser colgadas posteriormente sobre algún muro de la institución. Fotógrafos aficionados y profesionales retrataron situaciones de museos de Europa y el mundo. Las imágenes tenían una función ilustrativa y documental y, a partir de ellas, se puede conocer la organización y conceptualización museográfica de instituciones como el Louvre o la National Gallery. Muchas de estas imágenes –sin autor conocido– pasaron a formar parte de los archivos de prensa de un periódico o del departamento de colección de alguna institución. Esta exclusión de la fotografía de la institución museal y de la historia del arte, debido a su estatuto extraaurático y de reproductibilidad de una realidad objetiva, culminó cuando la aparente carencia de idealización y subjetividad convirtió a la fotografía en un territorio de expresión y experimentación estética por los artistas de la vanguardia. El estatuto de la autonomía expresiva de la fotografía se instala cuando se la aleja de la condicionante epistemológica a la que estaba asociada indisolublemente y a la que había estado sometida por más de ochenta años: la noción de “verdad”. La categoría de verdad y mentira, la ficción del “relato museal”, así como el relato de la historia como una ficción fueron parte de la reflexión y de la práctica artística en general y la fotografía desde ese momento tendrá muchos más usos de los que hasta el momento se le había asignado. Esta relación entre el

testimonio visual y la escritura de la historia se disociaron en función de la multiplicación de “relatos” o “historias” provisionales y posibles, tal como menciona Jacques Rancière: “La cuestión no es, por tanto, decir que ‘la Historia’ solamente la componen las historias que contamos, sino simplemente que la ‘razón de las historias’ y las capacidades de actuar como agentes históricos son cosas que van unidas” (Rancière 2002, 66-67).

Entre los primeros fotógrafos de fines del siglo XIX y comienzos del XX, que comenzaron a investigar en torno a las conductas de las personas y las situaciones encontradas o “instantáneas” en los museos, se encuentran Fox Talbot, Alexander Niepce, Henri Cartier-Bresson, Eugene Atget, Baldus, Walker Evans y Stieglitz.



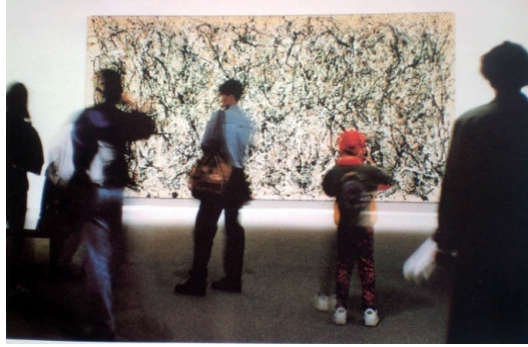
Bernard Berenson, *Galería Borguense*. Roma, 1955.

La progresiva institucionalización del arte vanguardista o moderno de comienzos del siglo XX provocó la institucionalización de productos y procesos artísticos que hasta los años cuarenta y cincuenta no habían sido considerados y, a fines de los sesenta, se detecta ya un agotamiento de las disciplinas tradicionales junto con la aparición de experiencias y prácticas artísticas que eludían cualquier ortodoxia. El lenguaje fotográfico, en este contexto, y producto de la reflexión acerca de su especificidad y del cuestionamiento de noción de realidad, se instaló como territorio expandido desde los años ochenta, momento en el que la canonización e institucionalización del arte ha llegado a un límite en el que solo es posible enunciarlo, denunciarlo, explicitarlo y, a la vez, subvertirlo, en la medida que su visibilidad permite revisar críticamente cada una de sus operaciones administrativas, museológicas y museográficas.

Los fotógrafos que habían trabajado en torno a cuestiones institucionales y que habían convertido, de uno u otro modo, al museo en su objeto de estudio y crítica, no estaban ajenos a las reflexiones político estéticas del período, por lo que algunos se ubicaban en un espacio más o menos “formalista” y otros en uno “crítico”¹²⁴. Desde una perspectiva formalista, identificamos a algunos artistas cuyas obras se convierte en un registro de cuestiones banales y anecdóticas de los museos, sin evitar la mirada complaciente y superficial del acto mismo del registro, entre estos se encuentran Jeff Wall y Thomas Struth, quien, en sus innumerables registros desde fines de los ochenta, muestra las distintas situaciones y efectos de la industria cultural y el turismo globalizado, en cuyo epicentro están los museos. La posibilidad de convertir el registro en una postura crítica y, en cierto modo, distante de la institución corresponde a una estrategia de inserción de la propia obra junto con las obras de los grandes maestros de los grandes museos.

El reciente proyecto expositivo realizado en el Museo del Prado el año 2007 demuestra que finalmente la fotografía ha sido colgada y valorizada en dicho museo, pero mediante una operación encubierta, donde la puesta en abismo que se produce con la contemplación de la fotografía de Struth que registra al público observando la obra de Velásquez, termina reificando y valorando al autor-fotógrafo, como si fuera un artista “digno” de ocupar los muros de la máxima institución destinada a la consagración y memoria del arte. Este registro de situaciones permite a Struth realizar en los muros del Prado una operación de explícito marketing y consumo, donde son el propio Museo y el artista los que ganan en términos económicos y simbólicos.

¹²⁴ La dimensión formalista o neoconservadora del posmodernismo que asumía el “todo vale” como consigna, tenía su oposición en el “posmodernismo crítico”, propugnado por artistas que favorecían la dimensión política y contestataria del arte. Los fotógrafos que retratan situaciones de museos a partir de los años ochenta no dejan de estar cautivos de estas oscilaciones del discurso artístico. Véase Foster, “Postmodern polemics”, *Recording, Art, Spectacle, Cultural Politics* (Washington: Bay Press, 1985), 121-138.



Thomas Struth, *MOMA I*, 1994.



Thomas Struth, vista general de la exposición de fotografías, *Tour*, Museo del Prado, 2007.

Por otra parte, existen trabajos fotográficos en los que se identifican situaciones museales encontradas o construidas que dan cuenta de una postura más crítica, puesto que revisan el canon histórico, las dinámicas de los espectadores en relación al espacio y los objetos en contraposición a la dimensión espectacular y mercantil de los museos. En ellas problematizan las nociones de realidad y representación, convirtiendo al propio museo en un dispositivo artístico donde la imagen forma parte de un proceso de cuestionamiento profundo del lenguaje fotográfico. Entre los artistas que abordan estas problemáticas se encuentran Sherrie Levine, Louise Lowler, Sophie Calle, Candida Hofer, Larry Fink, Garry Winogrand y Zoe Leonard.



Zoe Leonard, *Espejo 2*, Metropolitan Museum, 1990.

Louise Lawler se aleja del registro de los lugares comunes de las situaciones museales para mostrar el lado oculto y no público de la institución. La práctica fotográfica de Zoe Leonard niega toda posibilidad de reconocer alguna imagen, al relevar en la reproducción la borrosidad y el brillo de las luces de la exposición museal sobre la imagen capturada. Cuestión que tiene su referente inmediato en las fotografías que hace Marcel Broodthaers al mostrar partes de su Museo de Arte Moderno. Según Lawler, la imagen constituye una ironía y crítica a los sistemas de iluminación, pero también la posibilidad de convertir cualquier otro fenómeno visual en la experiencia de recorrido y apreciación del arte. La serie muestra solo brillos donde están las imágenes, que suponemos muy valiosas debido al marco de cada una de ellas: la paradoja es que lo que queda fuera de marco es la imagen de la obra en cuestión.



En la línea crítica, algunas obras muestran la dimensión no pública ni espectacular del museo en el registro de escenas banales o anecdóticas, al visibilizar aquello que queda oculto o es elitista, por ejemplo, las imágenes de lo burdo que puede resultar la recepción y recorrido de una exposición, situación muy distante de la profundidad y aura “religiosa y templaria” que se le atribuye a los museos y galerías de arte. Tal es el caso de la obra de la artista americana Sherrie Levine, que asume la fotografía como una forma de denuncia en torno a la discriminación de género en el arte. Para ello, en algunos casos, la artista reproduce obras de los artistas héroes masculinos de la modernidad del arte y, en otros casos, se las apropia. En este sentido, reproducir se asocia a la condición femenina, por lo que la reproducción fotográfica es una forma de apropiarse del discurso pretendidamente original del artista masculino, en tanto que la cultura patriarcal supone que el hombre tiene la capacidad de generar originales y la mujer la de reproducir lo ya hecho. *After Van Gogh*, realizada durante 1994, consiste en una serie de fotografías en blanco y negro, expuestas para la exposición *Museum as Muse*, que reproducen retratos realizados por el pintor holandés –representante máximo del hombre-artista– dispuestos en trama regular. Esta serie alude a la multiplicación por medios técnicos de las obras del artista, acusando que las imágenes no son fieles al original. El registro de la obra de otro, en este caso, se convierte en un gesto de apropiación que reflexiona respecto de la noción de autor: ¿es Van Gogh, Picasso, Weston o Levine?.

En una fotografía del año 2000, Levine crea una situación en la que alude a uno de los “hombres-artistas” de la historia del arte del siglo XX: Picasso, quien representa el paradigma del artista creador por excelencia y que “todo lo que toca” se convierte en arte. La grandeza estaría representada por la gran cabeza que se encuentra en el suelo separada de su cuerpo extendido. Al fondo de la escena protagonizada por el maniquí de Picasso, cuelga una fotografía de la artista en la que se observa una situación museal donde hay espectadores y obras.



Louise Lawler, *Big*, cibachrome y homenaje en un museo, 2002-2003.



Larry Fink, *The Corcoran Gallery of Art*, 1975.

4.4. Los protocolos y su representación: Sophie Calle y Fred Wilson

En las políticas expositivas contemporáneas, la metanarrativa del museo es sustituida por historias, interconexiones y relaciones, entre un lenguaje y un conocimiento conectado e interdependiente, puesto que los relatos de los visitantes son tan protagonistas como los de los objetos; de modo que la narrativa de un museo es construida por estos protagonistas. En este contexto, la crítica a la institución ofrece la posibilidad al museo de reinventarse mediante la problematización de sus protocolos desde el trabajo de los artistas. De esta

manera, los procesos de comisión, curatoría, gestión y educación son repensados a partir de estructuras más flexibles, de trabajo en equipos transversales y desjerarquizados, de patronatos más representativos de la diversidad cultural. La museología en un contexto post debería reconocer que la función del museo ha cambiado y que esta transformación implica una reorganización radical de sus prácticas y de su estructura administrativa, profesional y técnica. La crítica institucional ejercida por los artistas ha sido gradualmente incorporada al interior de la museología actual como una forma de reconocer los aportes y revisiones que remiten tanto al logos como a la praxis museológica. La reflexión crítica de la práctica artística –reconocida académicos, curadores y museólogos– es un aporte que amplía el campo epistemológico contenido en la crítica institucional, lo que facilita la transformación de las instituciones en entidades activas, dinámicas, renovadas, críticas y, por sobre todo, autocríticas, a fin de poder ser efectivamente mediadoras activas de procesos que ocurren tanto dentro como fuera del museo. La museología crítica, en este sentido, se ha hecho cargo de las provocaciones y alertas de estos artistas, posibilitando que las propias instituciones se conviertan en un objeto susceptible de transformar, educar y proyectar. En este segundo momento de la crítica institucional ha sido importantes las intervenciones a museos e instituciones que han llevado a cabo Fred Wilson y Sophie Calle,

4.4.1. Sophie Calle

Sophie Calle (Francia, 1953) recupera en su obra puntos de vista sobre la contingencia y el mundo cotidiano y supera la dimensión ficcional y estética del arte. A igual que Kabakov, Calle recolecta objetos con los que construye historias de misterios, utilizando imágenes y textos, un relato donde el observador-lector va cambiando su punto de vista con los nuevos argumentos o situaciones que se suceden en el tiempo y en el espacio en el que acontece la historia: “El interés por los lugares o los espacios que existen junto a la gente, los detalles de la vida, cuando tú no conoces a nadie, pero sí sabes qué tipo de cepillo de dientes usan, o cómo ellos dejan su cama sin hacer” (Calle 1992, 49). La artista procura que los visitantes se predispongan física y psicológicamente, al modificar la situación cotidiana del espacio

expositivo. Ha introducido una sombra o un fantasma¹²⁵ (*ghost* en inglés o *fantôme* en francés) al interior de la situación convencional del museo.

La blancura del cubo admite cualquier gesto formal y conceptual, articulando una narrativa delirante y paranoica desde la perspectiva de los espectadores, dado que las obras no son lo que parecen. Las historias –alteradas en su significación– torna posible que se dispersen por el espacio simbólico y físico de la institución, como si se tratara de una dimensión viral de la hermenéutica artística.

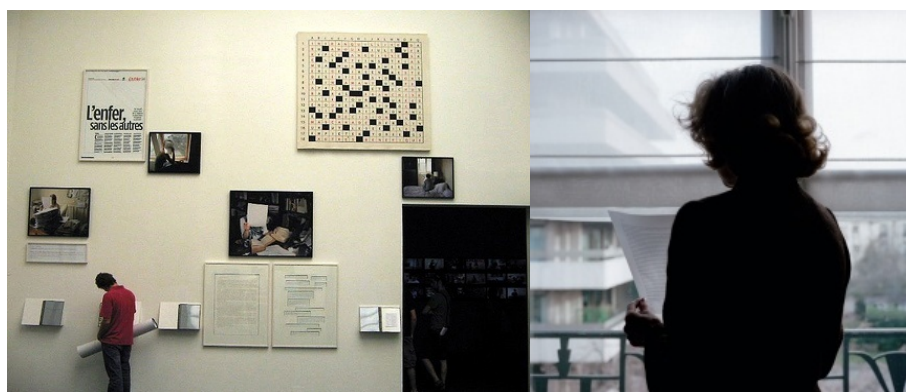


Sophie Calle, *The Visite Guide*, Intervención museográfica y acústica, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1996.

En el proyecto *The Visite Guide*, del año 1996 en el Museum Boymans-van Beuningen en Róterdam, monta distintas fotografías de objetos y situaciones cotidianas, mezcladas con objetos de distinta naturaleza y orígenes, articulados y unidos en un relato que los integra a su vida, de modo que la colección y el sentido finalmente se actualiza en la propia memoria. Para ello, se editó un catálogo y un CD con música vocalizada e instrumental de Laurie Anderson, donde la música correspondía a relatos que describían los objetos contenidos en las vitrinas del museo, a modo de una visita guiada donde se orienta la dirección de los significados. Y son estos significados latentes los que la artista ha llevado a situaciones hermenéuticas más radicales.

¹²⁵ Ella misma recupera esta ausencia que, en el caso de los museos, se denomina *fantôme* o “fantasma” y que se refiere a la etiqueta pegada al muro que indica el préstamo de la obra.

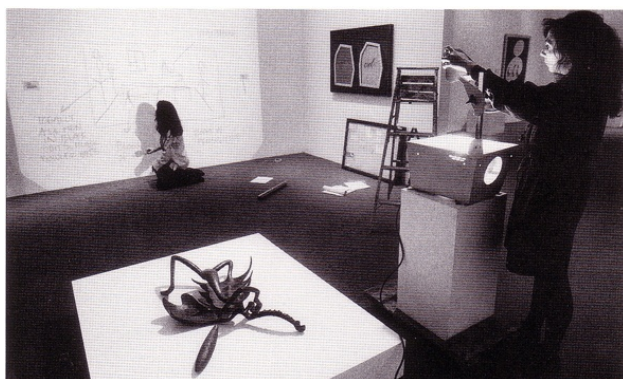
En un proyecto reciente, *Take Care of Yourself*, presentado en la Bienal de Venecia 2007, la artista invitó a varias mujeres a interpretar un mensaje de correo electrónico que ella había recibido. Las invitadas eran profesionales de áreas de las ciencias, las humanidades y el arte, a las que involucró en un juego interpretativo que desencadenaba muchas posibilidades de lectura, tantas como el número de mujeres que leían el mensaje. En las respuestas predominan las expresiones de sorpresa ante la invitación. Las fotografías del libro muestran a cada mujer leyendo el correo electrónico en su lugar de trabajo, algunas ocultando su rostro. A través del *e-mail* se muestra a otras personas que interpretan libremente el contenido de la correspondencia y aconsejan o analizan por encargo la respuesta que debería dar Calle al correo recibido.



Sophie Calle, *Take care of Yourself*, vista del montaje y fotograma, Venecia, 2007.

La obra más interesante de Sophie Calle el texto efectivamente pretende reemplazar a una obra que existió visualmente, aunque de manera simbólica. Para su serie *Last seen... (Ya visto)*, Calle visitó el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, donde varias pinturas famosas habían sido robadas y por políticas del museo los espacios donde se emplazaban quedaron vacíos. A partir de entrevistas con guardias, personal de limpieza y otros empleados que convivieron con las obras día a día, Calle trató de reconstruir las obras, pidiéndoles que las recordaran con el mayor detalle posible, exponiendo los comentarios junto a las fotos de los lugares donde estuvieron colgadas las obras originales. En las descripciones, se distinguen una variedad de comentarios y discrepancias, correspondientes

a lo que cada persona recordaba respecto de una obra. Y obviamente, Calle no pretende que su obra “sea” el Rembrandt perdido, en tanto que este ejercicio visibiliza –en aquellos casos en que la obra no ha sobrevivido sino solo a través de descripciones– que la mitología artística de la obra se mantiene e, incluso, se eterniza; en este contexto, el público crítico futuro no tendrá la opción desmitificarla o desclasificarla de la historia del arte, como ocurre con aquellas obras que se han conservado materialmente. El trabajo de Calle, en este sentido, consiste en intercambiar al cuadro por la memoria del cuadro, por el relato que pervive de él. A fin de cuentas, ¿cuántas obras del pasado no conocemos sino a través de meras descripciones? ¿No han reemplazado estas descripciones a lo que en un momento fue una obra materialmente? Y si bien nuestros íconos culturales existentes no pueden ser reemplazados verbalmente, así como las novelas y la poesía no pueden ser reemplazados por imágenes, ¿cómo se le describe a un ciego de nacimiento la Mona Lisa, y qué sucede si esta persona es capaz de reconocer la obra si se la describen verbalmente? ¿Esta entidad Mona Lisa recreada en la mente del ciego no representa acaso a la obra en su mundo?



Sophie Calle, *Dislocations*, proceso de montaje, 1991-1992.

4.4.2. Fred Wilson

Puestas en escena como las de Fred Wilson (1961) no son, por lo general, bienvenidas en las instituciones en las que se exponen y tampoco las publicaciones que critican abiertamente a las políticas museológicas conservadoras y patrimonialistas. La crítica institucional inscrita en la obra de Fred Wilson se dirige hacia prácticas museísticas que aún

operan de acuerdo con los principios de *connoisseurship* (conocedores o aficionados especializados) dieciochescos, en que el museo es una institución de vanguardia, árbitro del estilo y legitimador del arte, de la originalidad, la antigüedad y el valor de mercado. La exposición *Mining the Museum*¹²⁶, organizada en 1992 por la Maryland Historical Society y elaborada por el artista, conservador y educador Fred Wilson, subvirtió la lógica de interpretación formalista y libre en los visitantes del museo, convirtiéndolo en un espacio de reflexión crítica acerca de la historia de la constitución de identidad y todas las injusticias y atropellos que se cometieron en nombre del “estado-nación” y que fueron perpetuadas en el Museo.



Fred Wilson, *The Museum*, 1992.

Así, el archivo encontrado en el fondo de colección del Museo de Maryland es convertido por Fred Wilson en un texto que remite a la segregación y persecución racial de la que fueron objeto los afroamericanos en Estados Unidos, el artista investiga y busca en las omisiones, dilemas y contradicciones de la institución museal, compartiendo el proceso con los visitantes, los profesionales de los museos y las comunidades, en *compañeros de viaje*. Al visibilizar las historias ocultas en la colección permanente de una institución social, culturalmente patriarcal y, por ende, conservadora de los valores fundacionales, Fred Wilson comparte sus reflexiones sobre la posibilidad de sustituir la historia oficial del museo por otras historias y, de esta forma, actuar en el plano del metalenguaje de la institución museística: “En *Mining the Museum* no estoy intentando decir que esta es la

¹²⁶ Esta exposición fue acompañada por una publicación, que posteriormente será referenciada por el catálogo *Art and Artifact*.

historia a la que debería prestar atención, sino que solo estoy señalando que, en un entorno que supuestamente posee la historia de Maryland, es posible que haya otra historia que no ha sido contada” (Wilson, 1995, 187). El punto de vista desde el cual se mira la colección y el cómo se reordena permitiría organizar una exposición sobre la historia judía, la historia de las mujeres, la historia de la inmigración, poniendo el acento en objetivos que no son ni acumulativos ni procesuales, sino problemáticos. Al visibilizar el pasado colonial de la institución y su rol de conservador de la historia con mayúscula, Fred Wilson construye un espacio capaz de dislocar la mirada y la interpretación de quien establece la comunicación, mediatizando los valores y discurso de la propia institución.



Fred Wilson, *Guarded View*, exposición Black Male, 1991

4.5. El museo como ruina y desastre

Se trata de un museo de la crisis, no de otro monumento a la crisis, ni de otro esfuerzo por curar o reconciliar las heridas y pérdidas de la historia, para recomponer un sujeto y un público destripado o fragmentado, para superar y trascender las divisiones de nuestra cultura, que no es una sola.

Keenan, *Los límites del museo*

En esta revisión de prácticas artísticas que tienen como centro de debate y estudio a la institución que tantas veces se ha negado a admitirlos dentro de sus fronteras, podemos ver

distintas intensidades o grados de crítica institucional, que son producto de las condiciones del lugar, el momento y los espectadores, de modo que puede ser más externa y formalista o, bien, evidenciar la precariedad institucional cuando se enfrenta a experiencias que tienen su sentido y su centro en los extramuros. Es tal vez la conciencia del artista individual o del colectivo, trabada en la soledad del taller o el proyecto, lo que ha exacerbado la necesidad de convertir al museo en un espacio diseminado en múltiples fragmentos; un espacio expandido, convertido en ruina por la propia acción devastadora y agresiva del artista. Ya hemos revisado cómo el dadaísmo y algunas prácticas contextualizadas del surrealismo han sido radicales y deliberadamente hostiles en el objetivo de destruir la institución, refundarla o por lo menos clausurarla temporalmente. Impulso destructivo que transforma la institución museo en un conjunto irregular de fragmentos diseminados a través de la historia de la cultura. La subversión de la unidad cultural del museo en múltiples unidades móviles a nivel de interpretación es una práctica que los artistas, a partir de los años ochenta, han ejercido con frecuencia. Esta actitud beligerante y deconstructiva es lo que Craig Owens ha denominado impulso alegórico, que alude al legado duchampiano y magrittiano que pone en cuestionamiento todas las categorías estables bajo las que se ha promovido, escrito y consolidado el arte.

La metáfora de la muerte y la decadencia del museo alude a la dimensión mortal de la institución en la medida que su vida está condicionada por los cuerpos que la habitan e invaden progresivamente y que prometen “vida eterna”. Esta dialéctica entre lo material y lo simbólico de la obra es lo que transforma al museo en organismo vivo, que se debe proteger para garantizar la vida de los que habitan estos espacios. Edward Ruscha (1937) explicita pictóricamente el deseo de destrucción y cambio del Museo del Condado de Los Ángeles por acción del fuego. Cuando fue expuesta por primera vez, en la Galería Irving Blum de Los Ángeles, en 1968, se consideró una imagen altamente polémica, puesto que criticaba a la institución a la que finalmente todos los artistas aspiraban. El deseo de destrucción y renovación atraviesa, de una forma u otra, las obras que han tenido como epicentro el cuestionamiento de la institución.



Edward Ruscha. *El Museo de Condado de Los Ángeles incendiándose*, 1965-1968.

La actitud de crisis y destrucción propiamente posmoderna relacionada con la apropiación de imágenes, la exacerbación de las fisuras institucionales o la provocación de fragmentos que se superponen, yuxtaponen y anulan, habilita las nuevas interpretaciones del fenómeno cultural, donde la intertextualidad y la puesta en abismo del texto que debe ser leído a través de otro texto son estrategias críticas. Esta inadecuación entre la institución y la práctica de base del artista es lo que provoca la fricción necesaria para que exista transferencia entre ámbitos disciplinares, institucionales y experienciales. En proyectos editoriales como *Museums by Artist*, *Dislocations* o *Museum as Muse*, se encuentran artistas cuyo gesto crítico va desde la deslocalización conceptual de las partes de un museo hasta la destrucción física del edificio.

Entender el museo como un todo, susceptible de ser observado en todas sus partes, tangibles e intangibles, muebles e inmuebles, va más allá de la noción convencional de continente y contenido, implica un procedimiento analítico y semiótico donde cada parte observada –el visitante, el espacio y las obras– articulan un todo¹²⁷. Un enfoque semiótico resulta útil si se considera la espacialidad real y sugerida de la arquitectura museal y cómo es afectada o no en relación con la percepción y la cognición de los visitantes respecto del espacio y las obras contenidas en él. Para Mannar Hammad esta compleja triada de espacio-obra-visitante ofrece el punto inicial o potencial de cualquier hermenéutica:

¹²⁷ De acuerdo con una lectura semiótica saussureana el museo sería, en primera instancia, un *signo* de “doble articulación”, donde el *significante* (contenedor o continente) sostiene sobre su apariencia material al *contenido* (que es significado o sentido arbitrario articulado con el significante).

Conviene distinguir aquí diversas categorías de usuarios, ya que la lectura del espacio y la representación que de él guarda la memoria dependen de las operaciones que presiden la aprehensión: un visitante que solo permanece veinte minutos en un espacio tan complejo no tiene posibilidad de aprehenderlo en tanto que lugar, a menos que no mire las obras colgadas en los muros y solo centre su atención en el ambiente. Inversamente, la persona que pasa dos horas sin interesarse de ninguna manera por el espacio que lo rodea sale sin ninguna idea precisa de los lugares atravesados, ya que la aprehensión del espacio depende de la actividad que allí se desarrolla, es decir, las operaciones de lectura explícitas o implícitas (1987, 57).

Para alterar o dislocar el espacio neutral y aséptico del museo, el artista aspira a modificar los fundamentos de la arquitectura modernista que lo sustentan. Dicha tentativa es ideológicamente significativa, puesto que instituciones como el MoMA son producto de una ideología arquitectónica modernista fundacional, que luego los propios artistas y curadores han intentado subvertir al ampliar el espacio expositivo. La pureza de los espacios blancos, donde las obras quedan suspendidas, fue problematizada por Robert Storr con la invitación a siete artistas contemporáneos –Louise Bourgeois, Chris Burden, Sophie Calle, David Hammons, Ilya Kabakov, Bruce Nauman y Adrian Piper– a participar en una exposición llamada *Dislocations* (octubre de 1991 a enero de 1992) en la que intervinieran el MoMA con obras pensadas para ese espacio específico.

La primera acción radical en esta genealogía destructiva de la institución podría ser el proyecto *Samson* (1985) desarrollado por Chris Burden en The Henry Art Gallery, de la Universidad de Washington (Seattle), en el que instaló un travesañero entre dos columnas estructurales un travesañero que, mediante un mecanismo hidráulico, presionaba las paredes del museo, de manera que la presión ejercida podría terminar destruyendo y derribando el edificio. El contenedor es implosionado a partir de la extensión de sus paredes, pero la presión ejercida por estas extensiones “era imperceptible al ojo. Esta escultura-instalación

subvierte la noción de espacio sagrado del museo (the sehed that houses the art)” (Burden 1996, 111).

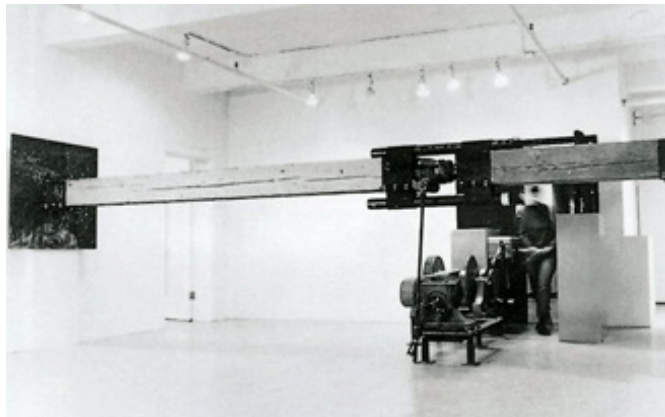
La imagen de la incontención del espacio expositivo fue recogida años más tarde en el la exposición realizada en Barcelona, en el Centre d’Art Santa Mónica, y comisariada por Gloria Moure (octubre de 1995 a enero de 1996), quien incluye fotografías y objetos de los proyectos y obras de Burden desde 1972 hasta mediados de los noventa. En el catálogo Moure comenta el proyecto *Samson*:

Así entonces, en 1988, va a conseguir dar término a una obra de muy costosa intervención en el anexo Temporary-Contemporary del MOCA de L.A., que va a titular *Exposing the Foundation of the Museum*, la cual va a conseguir literalmente, ya que la obra va a consistir en remover la tierra de un ala del edificio e instalar espacios de aspecto arqueológico, los cuales permitían descubrir los basamentos de hormigón del edificio que sostienen tres columnas de la estructura. Obviamente la claridad de la alegoría contrastaba con la impenetrabilidad real que la mayoría de los mecanismos culturales ofrecen a los visitantes de cualquier museo. En otra obra, más violenta (1985), denominada *Samson*, un par de vigas accionadas por un mecanismo presionaban las paredes de las salas expositivas, de manera que con cada nuevo visitante la presión crecía. En último término, si los visitantes eran masivos las paredes serían destruidas (Moure 1995, 13).

Cada visitante¹²⁸ de la exposición *Samson* debía, para ingresar, pasar por un torniquete que hacía girar un mecanismo –como si se tratara de una entrada al metro– que accionaba la presión sobre las paredes del lugar, por lo que cada visitante ejercía un poco más de presión. La obra de Burden instala la tragedia en lo por venir y como producto de la acción de los espectadores y sus “expectativas” que al ingresar a la sala necesariamente se preguntan ¿a qué entrar si no es para hacer colapsar el espacio mismo de la exposición?

¹²⁸ En esta experiencia el visitante es el que define el tiempo de duración de la muestra, por lo tanto estamos frente a un tipo de visitante víctima del montaje propuesto por el artista y, al mismo tiempo, destructor del espacio expositivo. Respecto de los distintos tipos de visitantes de museos el análisis de Emilio Veron y M. Levasseur, en *Ethnographie de l’exposition. L’espace, le corps et le sens*, compara al visitante con la conducta de distintos seres vivos: “hormiga”, “mariposa”, “saltamontes” y el de comportamiento tipo “pez”.

Burden, con esta obra, hace evidente el efecto del espectador sobre el entorno, cuya acción –entrar o no, destruir o no– es parte del propio proyecto expositivo, haciendo de los niveles de actividad del espectador en el espacio expositivo (actividad pragmática, cognoscitiva y estética) –distinguidos por Zunzunegui (1999, 13)–, una opción. De acuerdo con lo anterior, la obra de Burden, reflexiona en torno a la experiencia cotidiana de las personas respecto del desastre inminente, lo que ha terminado por socavar el racionalismo, el positivismo y la noción teleológica del progreso. La promesa de modernidad no se cumple y deviene en desencanto, donde el futuro, que es incierto, se convierte en sinónimo de miedo.



Chris Burden, *Samson*, 1985.



Chris Burden. *Exposing the Foundation of the Museum*, 1988.

Posteriormente, Chris Burden fue invitado a la exposición *Individuals: A Selected History of Contemporary Art, 1945-1986*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles. Continuando esta línea investigativa. Burden excavó una fosa de 16 x 6 metros de superficie y tres metros de profundidad, para alcanzar los cimientos o bases de la construcción del edificio, en un espacio temporal del MOCA. Desde tres escaleras se podía descender hasta el nivel de las bases y observarlas. El proyecto se tituló *Exposing the Foundation of the Museum*. Con *The Other Memorial* (1991) expuesta en *Dislocations*, hace una crítica directa y relativiza las nociones de memoria, monumento y nación, que están instaladas de manera estable en la tradición de la historia del arte. La escenificación de un memorial, blanco, con la inscripción de 4.000 nombres vietnamitas, se configuró en el anatema y el contrapunto al memorial en Washington, de Maya Lin, cuya superficie es negra y lleva inscritos los nombres de los soldados americanos, al mismo tiempo que cambió la semántica del museo y visibilizó los relatos ocultos de la historia de la nación americana. Con esta obra, el artista no solo hace una crítica a la matanza de más de tres millones de personas durante la invasión de Estados Unidos a Indochina entre 1968 y 1973, sino también pone en cuestión la indiferencia del espectador “americano”.

En la misma línea de asedio al museo, la estructura arquitectónica *Untitled* (sin título) de Louise Bourgeois (1911-2010)¹²⁹ tiene como tema su memoria de infancia y la idea de refugio: un objeto industrial –originalmente no habitable– es transformado por la artista en una casa o refugio antibélico. El contenedor –resistente a cualquier impacto del exterior– evidencia la hostilidad del entorno, es decir, del museo mismo que se opone al espacio de protección propuesto por la artista: “Yo no hago pensamientos para la gente, sino que hago pensamientos para mí misma”.¹³⁰

Por otra parte, la obra de Bruce Nauman –caracterizada por la yuxtaposición de frases, imágenes y distintos puntos de vista– que presentó en *Dislocations* era una video

¹²⁹ Con Louise Bourgeois se inauguraron las exposiciones temporales que comenzaron a realizarse en la Fundación Tàpies en 1990. Una de sus obras, presente en la exposición *Micropolíticas* en el Espai de Arte Contemporani de Castellón, muestra a una mujer en evidente ataque de histeria, desnuda sobre una mesa de hospital. Junto a la camilla hay una sierra eléctrica. Al lugar se podía acceder tras recorrer un breve laberinto de ingreso.

¹³⁰ Louise Bourgeois, entrevistada por Robert Storr, *Dislocations*, 37.

instalación, *Anthro/Socio*, donde hace un llamado de atención vital y urgente al espectador, quien debe tomar partido frente a la invitación del artista. En la obra, la ocupación de todo el espacio como soporte de los monitores de video, que reproducen con distintos ritmos, intenciones y articulaciones el texto *Feed Me/Eat Me, Help Me/Hurt Me*, expone en la escena museal la ecuación de alimentación y abuso, necesidad de consumir y de ser consumido. Un proceso de construcción y destrucción, consumo y desecho, que en este caso los artistas –han hecho del museo y su ruina un eje de su obra– han modificado el sentido del museo.

Frente a la invitación de Robert Storr de generar “una colaboración del artista y la audiencia en un mapa de espacios inimaginables...” (*Dislocations*, 20) para poder modificar de algún modo los “hábitos de observación” mediante una nueva situación espacial, emocional y perceptual, David Hammons (1943) –con veinte años de actividad y para quien el museo y el cubo blanco no poseen mayor significado– altera la continuidad y el estatismo del espacio neutro con su instalación *Public Enemy*, en la que reúne arbitrariamente elementos que modifican la seguridad y asepsia del espacio museal y que hacen referencia explícita a la violencia e inseguridad ciudadana. Ilya Kabakov (1933), por su parte, desarrolló un proyecto en que modificó el espacio y, por lo tanto, el punto de vista del espectador. En el recorrido sobre la instalación *The bridge* –un puente suspendido sobre el nivel del suelo de la sala–se podía apreciar una panorámica de rincones y lugares que contenían objetos de diversa naturaleza y jerarquía (pinturas, objetos y textos), dando a conocer un mundo desde una situación de privilegio y distancia, de tal modo que el espectador no se viera afectado y solo fuera un paseante transitorio, semejante a la figura del *flaneur* baudeleriano, que pasa fugazmente por la “realidad que lo rodea” pero sin implicarse con ella.



Ilya Kabakov. *The bridge*. Bocetos y montaje final en el MoMA, 1991.

The bridge es una seria crítica a la distancia tradicional del visitante de museos, una distancia que se torna fructífera para prejuicios y malos entendidos y que la artista desea eliminar, ya que “la instalación como género es probablemente una oportunidad para dar nuevas correlaciones entre lo viejo y familiar de las cosas” (*Dislocations*, 61). Posteriormente, en su proyecto *Incidente no museu o Música acuática*, realiza una reforma del espacio, originalmente en la Galería Feldman, y posteriormente en La Fundación Tápies y luego en el Museo de Arte Contemporáneo de Lisboa. En dicha instalación se exponen en una situación museística tradicional obras de un pintor ruso, conocido en su tiempo, Stepan Yakovlevich Koshelev. Kabakov describe lo que ocurre en dicho lugar.

Pero antes de inaugurarse la muestra, tal vez durante la mañana de la apertura, se ha producido un incidente, bien debido a que alguien ha hecho una zanja hasta llegar al agua o bien se ha reventado una cañería. En una palabra, el agua corre por las dos salas con la particularidad de que en una cae a chorros por toda la superficie y en la segunda gotea, pero también con bastante intensidad. Los trabajadores de la galería, como es natural, intentan salvar la situación: extienden plásticos, colocan botes y palanganas para recoger el agua que cae... (VV. AA. 1995, 236).

Kabakov espera que los espectadores, al entrar a la galería, lean de que se trata de una exposición convencional con una buena “presentación” museográfica, pero en medio de ese espacio un ruido incesante perturba la actitud convencional del visitante, es el agua de las goteras que sorprende y decepciona al espectador. El artista presenta, mediante una experiencia real lo que Perejaume representó mediante la pintura: la crisis de la

representación. Kabakov explicita y hace experiencia esta problemática, donde incluye al espectador y sus particularidades.

De modo que un espectador real entra en una exposición real. Esos espectadores reales se pueden dividir en varios grupos. Vamos a detenernos sumariamente en dos de estos grupos. En mi caso, siempre desempeña un papel esencial el dirigirme de forma concreta a un espectador, y la exposición solo funciona teniendo en cuenta todo el espectro de reacciones del espectador. (VV. AA. 1995, 237).



Ilya Kabakov. *Incidente no Museu*. Fundació Tàpies, Barcelona, 1995

Capítulo 5

El Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) en tres momentos de la crítica institucional

5.1. Primer momento: 1995-1998



Inauguración MACBA, noviembre, 1995.

El MACBA se abrió al público en el año 1995, con una serie de conflictos y paradojas que se tradujeron en una política expositiva oscilante, en tanto intentaba resolver cuestiones históricas duras, como homenajes, reconocimientos y consagraciones que apuntaban hacia diversas direcciones. El tipo de programación no logró posesionarse de un discurso crítico respecto del diálogo local-global. Desde el año 1995 hasta el año 1998, el museo estuvo a cargo de Miquel Molins y bajo su dirección se realizó una de las primeras exposiciones en las que de algún modo se perfila el futuro proyecto de la institución: *Mirades (sobre el museu)* en cuyo catálogo hace una apología de la arquitectura “vacía” y, por lo tanto, de la capacidad del contenedor de convertirse como obra en un pequeño ícono de la arquitectura y el arte en Barcelona: “todo lo que llamamos obra de arte se ha creado en y para un lugar y es en ese lugar donde ha mantenido su carácter de obra en el tiempo, su capacidad de representar y simbolizar” (Molins 1996, 178). Esta defensa del contenedor arquitectónico es una respuesta al surgimiento de una serie de críticas en torno a la designación “arbitraria” del arquitecto y, luego, a la pertinencia del edificio en función de las necesidades de un museo destinado al arte contemporáneo. Por una parte, la crítica estaba dirigida a la arquitectura y, por otra, a la paradoja de estar creando un contenedor para el

que no existen obras que albergar. Esta situación movilizó numerosos cuestionamientos, sobre todo con motivo de su espectacular apertura, en la que se exhibió solo la arquitectura y los potenciales del “cubo blanco” sin obras. Un ejemplo en clave poética fue:

L'escriptura de la llum

De nou al port. Tot sol, desaparellat dels humans: soliu, vaguejant; sull, il-lus; amb aquella descarada actitud voluntària d'aïllar-se, degandulejar, de fer el ronsa davant del gran líquid, per tal veure les coses públiques y les coses espirituals des de la més ferreyna propietat interpretativa, exploradora dels àmbits del pensament i llurs manifestacions practiques, tangibles, formals, al·legòriques o immaterials. (Altaió i Morral 1997, 88).

Miquel Molins estuvo a cargo de un proyecto que debió enfrentar el vacío arquitectónico y museológico, puesto que había que formar una colección para poblar el espacio en relación con el sentido contemporáneo y, al mismo tiempo, estructurar un programa de exposiciones y actividades complementarias que permitiera dar visibilidad a varios ámbitos del arte nacional e internacional, que Barcelona no había vuelto a representar desde los años sesenta. De hecho, una de las primeras exposiciones fue dedicada a la breve existencia del primer Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona:

El 21 de junio de 1960 abrió las puertas el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Se había instalado, después de haber buscado en vano un lugar más apropiado, en la Cúpula del Cine Coliseum, en un local cedido por el FAD a su director, el crítico e historiador Alexandre Cirici i Pellicer. La inauguración de este museo ponía en relieve, pues, tanto la tenacidad de sus promotores así como las dificultades que había encontrado y encontraría para hacer realidad el proyecto que había detrás: la creación de una plataforma de irradiación del arte contemporáneo en Catalunya (Archivo MACBA 1996).

Esta exposición constituyó una restitución simbólica y un homenaje al proyecto institucional que incluso tuvo la valentía de ofrecer las posturas antibélicas de los artistas de

aquel momento, en pleno régimen franquista, a través de la exposición *El arte y la paz*, que fue la última actividad y la que tensó demasiado el ambiente hasta hacer inviable el proyecto.



Catálogo de la exposición, 1996.

Las exposiciones oscilaron entre la representación del arte desarrollado a partir de los años cincuenta, en cuya base estaba indudablemente la investigación abstracta e informalista de la producción artística catalana. La exposición de *Vassily Kandinsky y Nuevas abstracciones* indica este punto de partida historicista. Del ámbito internacional, la exposición *La Escultura. Creaciones Paralelas y Fragmentos*, propuesta para una colección de fotografía contemporánea, entre los que se encontraban Siah Armajani, Laura Kurgan, Georges Rousse, Mike Kelly, Gordon Matta-Clark, Tony Cragg, On Kawara y Gary Hill, significó instalar y promover nuevos nombres al interior de una audiencia local que solo conocía el arte en directo a través de las iniciativas esporádicas de las *caixas* y de la visita a lugares como el Ivam de Valencia o el Reina Sofía en Madrid.

Exposiciones episódicas tales como *Situacionistas*, *Artificial*. *Figuraciones Contemporáneas*, *Arte y Acción* (entre la performance y el objeto, 1949-1979) y *Fabricaciones*, establecieron una dirección más afín con lo que se desarrolló a partir de 1998 bajo la dirección de Manuel Borja-Villel¹³¹. De hecho, la posibilidad de haber presentado la *Documenta 7* (1982), comisariada por Rudi Fusch¹³², constituyó el primer antecedente de conexiones institucionales con otros países, con lo cual se reorientaría el MACBA posteriormente, puesto que algunas exposiciones, como *La Última Mirada. Autorretratos de las postrimerías* en el año 1997, implicaron un retroceso en el sentido de haber constituir una muestra tipo *fast food*¹³³, con la presencia de tres o cuatro nombres relevante, con tres o cuatro obras de ellos, al interior de una selección mayor de calidades irregulares. Este tipo de exposición ha sido diseñado para itinerar por varios países y su objetivo suele ser el aumentar el valor de las obras y beneficiar a sus propietarios. Un proyecto de este tipo resulta disonante con las políticas expositivas del MACBA, que privilegia el alto nivel de sus autores, obras y curatorías. Con la inclusión de comisarios independientes –nacionales y extranjeros–, se estructuró un programa multiforme y heterogéneo, cuyo interés mayor fue reconectar a Barcelona con la historia del arte, y con aquellos autores y capítulos que tuvieran alguna resonancia local. Se destaca la exposición de Pep Espaliú, el arquitecto Josep Lluís Sert, la pintura catalana de los años setenta y el reconocimiento a los artistas que habían triunfado durante los ochenta, entre quienes se presentó a Miquel Barceló, Juan Uslé y Ferrán García Sevilla.

¹³¹ Manuel Borja-Villel (Burriana, Castellón, 1957), licenciado en Historia del Arte en Valencia (1980). Durante los ochenta fue *Special Student* en la Universidad de Yale y recibió la beca *Fullbright* y la *Kress Foundation Fellowship* para estudiar Historia del Arte. En 1989 obtuvo el doctorado en Filosofía en la universidad de Nueva York. Fue el primer director de la Fundación Antoni Tàpies de Barcelona desde su inauguración, en 1990, hasta 1998. Desde el mes de julio de 1998 asumió como director del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, cargo que ejerció hasta el mes de diciembre de 2007.

¹³² Es sintomático que el mismo año se inaugurara simultáneamente la exposición de Miguel Barceló y la *Documenta 7*, puesto que fue en esa versión donde adquirió notoriedad la pintura de Barceló, en el contexto del “Retorno a la pintura” promovido por la transvanguardia italiana y el neo expresionismo alemán. De esa manera, quince años después se establecía el reconocimiento de Barceló más allá de lo oficial, pues se le reconocía en casa.

¹³³ Al *fast food*, que es el sistema de comida rápida de entidades transnacionales provenientes de Norteamérica, se opone *low food*, aludiendo a la comida lenta, régimen en el cual la promesa es de ralentizar el tiempo a fin de disfrutar los alimentos con todos los sentidos. Un punto de vista y una experiencia completamente distinta a la que ofrecen las cadenas de comida rápida, donde el principal valor es la velocidad de consumo y no hay tiempo para la contemplación ni menos para la digestión. En este sentido, la posibilidad de hacer de la experiencia expositiva un *low food* a todas luces aparece como mucho más productivo y coherente, respecto de lo que sería la experiencia de contemplación en un museo.

La progresiva formación de la colección del MACBA se anunciaba en cada temporada con la exposición de las obras adquiridas, que eran definidas según el criterio de recuperar el patrimonio artístico contemporáneo local. Si repasamos las exposiciones dedicadas a la colección –Fondo Para una Colección I y II; *Introversiones: Aspectos de la Colección y Diálogos con la Colección, 1997–*, se aprecia claramente cómo se privilegia la ecuación artista local a partir de fines de los años cuarenta y autores internacionales identificados con la abstracción y el arte conceptual. Ello queda claro en la presentación de la exposición *Diálogos con la Colección* :

Constructivismo y abstracción: por un lado, pinturas y esculturas que valoran especialmente el signo, la materia o el gesto (Calder, Miró, Klee, Cristòfol, Clavé, Llena, Merz, Ferrant, Dubuffet, Tàpies, Millares, Rauschenberg y Guinovart); por el otro, ciertas confrontaciones que revelan la evolución de la escultura construida (de Torres García a María Luisa Fernández o de Oteiza y Chillida a la generación de Bados, Badiola, Moraza, Irazu, Aguilar o Navarro), asumiendo ya la condición deconstructiva o liberando a la utopía de peso histórico.

En un segundo bloque, expuesto en la segunda planta del Museo, se presentaron una serie de propuestas tridimensionales que trascienden las formas de la experiencia en formas y signos esenciales, emblemáticos de fuerte plasticidad (Kiefer, Beuys, Boltanski, Solano, Looztz, Rom, Martínez), o bien mostrando algunas ejemplares realizaciones pictóricas de los ochenta, en su vertiente más contenida, más introspectiva (Ráfols Casamada, Hernández Pijuan, Chanco, Sicília, Barceló, Broto, Uslé, Civera, Campano, Brown, Förg, Polke, Richter) (Archivo MACBA).

5.1.1. Revelando al edificio: miradas sobre el MACBA

Tal vez la primera exposición del MACBA en clave crítica institucional fue *Mirades sobre el museu* del año 1996, donde los artistas intervinieron distintos lugares y rincones del edificio para relevar el carácter crítico de la relación estética entre la noción moderna del

192uzle cube y la noción posmoderna, en que ya no es una condición sustancial del contenedor, sino un estado transitorio. En esta exposición fundacional del género, se invitó a artistas cuyas obras poseen en común trabajar críticamente los espacios expositivos, aunque, en la mayoría de los casos, correspondiera más a una propuesta retórica y promocional que a una crítica profunda. No obstante este formalismo y esteticismo en el que operó la exposición, es valioso reconocer que se trata de una línea iniciada en este momento y que posteriormente se convertirá en el *leitmotiv* o principio rector del programa del MACBA, que tuvo su momento más álgido de crítica y autocrítica de la institución con el desarrollo del proyecto *Agencias* del año 2001. Esta actitud crítica desde el arte, respecto tanto del contenedor como de la significación del museo en el contexto de Cataluña, fue entendida como un momento de provocación muy productivo. En vez de negar simplemente, se niega desde la afirmación asumiendo al edificio “como un mal necesario”.

Las MIRADAS (sobre el Museo) que presentamos nos ofrecen, pues, la ocasión de encarar el edificio MACBA con nuevos ojos: ya no se trata simplemente de la “caja hermosa”, sino que se ha convertido en materia de obras de arte, en un medio que los artistas han utilizado para su trabajo. Sin el edificio no habrían sido posibles estas intervenciones, con sus resultados formales y sus reflexiones conceptuales (Perelló 1996, 181).

En esta primera exposición acontece el lugar y el no-lugar, en una paradoja cuya dimensión visible posibilita pensar el espacio como si oscilara entre su potencial físico y la realidad arquitectónica y administrativa bajo la cual se ha concebido. Miquel Molins señala, respecto de la práctica curatorial y artística de la entidad, que:

Toda relación estética necesita un lugar. Nunca se da en el vacío de la pura conciencia. Desde la más grande de las obras arquitectónicas al más pequeño ícono, todo lo que llamamos obra de arte se ha producido y se produce en un lugar, se ha creado en y para un lugar y es en ese lugar donde ha mantenido su carácter de obra en el tiempo, su capacidad de representar y simbolizar, o dicho de otra manera, su capacidad de desocultación (en Perelló 1996, 178).

De este modo, su primer director expresó su resistencia a convertir al museo en un *mausoleo* y por lo tanto evitar cualquier posibilidad de que el arte que se presentara en su interior fuese sinónimo de la muerte que tanto Adorno como Valery habían declarado respecto de la tradición museal, comenzando de inmediato con el arte posterior a los años cincuenta, para dar cuenta efectivamente de la contemporaneidad de las investigaciones en el campo del arte. La propuesta de convertir al propio edificio del MACBA en el objeto a “exponer, manipular y criticar” supuso establecer una selección de artistas en cuyo trabajo fuera explícita la crítica a la institución. La curadora de la exposición abre así la posibilidad de enfrentar abiertamente el arte con la arquitectura, olvidando las limitaciones físicas que suele tener cualquier lugar dedicado al arte, propiciando un despliegue amplio de tipologías de intervención:

Una primera intención consistía en “asaltar y conquistar” el edificio del MACBA, con toda la violencia y la transformación de los espacios que implica. Sin embargo, paulatinamente y a raíz del diálogo con los artistas implicados, se fue imponiendo el concepto de “mirada”. La mirada del artista de dentro hacia fuera y de fuera hacia adentro, la introspección del edificio y en el concepto de museo, la mirada hacia la historia del barrio del Raval, el devenir que afecta a su gente, al tejido urbano... De la misma manera, el espectador es invitado a mirar el museo y se convierte en parte activa de la exposición, impulsado a recorrer este nuevo museo transformado (Perelló 1996, 179).

Los artistas que participaron tenían en común el trabajar conceptual y materialmente con la arquitectura de los museos, entre los que se encuentra una ajustada selección de catalanes y extranjeros, respondiendo a uno de los principios que funda la entidad, a saber, la promoción y visibilidad de los artistas de Cataluña y de qué modo estos establecen un diálogo con los artistas de otras partes del mundo. Los artistas participantes eran los siguientes: Magdalena Jetelova (República Checa, 1946); Richard Wilson (Londres, 1953); Daniel Buren (Francia, 1938); Rosie Leventon (Gran Bretaña, 1946); Richard Venlet (Australia, 1964); Terry Smith (Gran Bretaña, 1956); Michel Verjux (Francia, 1956); Ignasi

Aballí (Barcelona, 1958); Fortuyn/O'Brien (Holanda, 1959); Tadashi Kawamata (Japón, 1953); Perejaume (Barcelona, 1957); Monserrat Soto (Barcelona, 1961) y Pipilotti Rist (Suiza, 1962).

La totalidad de las obras de la exposición *Miradas* propuso establecer relaciones críticas y tensas con el espacio específico del museo. Hubo proyectos que iban desde una intervención visual, el trabajo lumínico, de impresos y proyecciones sobre el muro, hasta modificaciones e intervenciones constructivas que tenían por objetivo modificar la lógica espacial del edificio. En primer lugar estaban las obras que criticaban al museo por estar situado en un contexto al que no pertenece y, por lo tanto, reponían el debate respecto del violento gesto de arribo del museo al barrio del Raval, como las obras de Aballí, Kawamata, Fortuyn/O'Brien y Perejaume, que no problematizan el edificio, sino el contexto y el lugar "natural" en el que se inscribe. Ignasi Aballí desplazó las huellas de la vida y la historia del lugar, duplicando las decoraciones del interior de los hogares cercanos al Museo. La estética de tiempos pasados y cargada de emociones y memorias familiares se instalaron sobre los blancos muros del edificio. Digamos que la cultura popular se posaba, al menos transitoriamente, sobre los pulcros muros de la alta cultura. Por su parte, Perejaume llevó fragmentos arquitectónicos del MACBA hacia el paisaje rural y por diferentes lugares de la ciudad a fin de contrastar su blancura de superficie sobre el cromatismo y la vida del entorno. Las miradas de estos tres artistas resultaron, en cierto modo, mucho más formalistas y demagógicas en la medida en que no tocaban directamente al Museo, sino que lo convertían en un objeto a contemplar. Algo distinto ocurrió con la obra de Fortuyn/O'Brien; durante el año 2001 y 2002 todavía circulaba en el hall del museo su trabajo realizado en 1996 con una serie de 194uzles fotográficos que registraban la vida y la estética de los interiores de las casas ubicadas en el entorno del MACBA, que eran reconstruidos por el gesto de quienes visitaban la exposición. La plataforma que se elevó al costado poniente del edificio, cuya forma permitía a los espectadores desplazarse en un interior que simulaba ser una extensión del suelo y los muros del MACBA, poseía un revestimiento exterior que evidenciaba la precariedad e irregularidad formal, y en definitiva, la inestabilidad y lo provisional de los andamios y maderas con las que se recubría. Esta pasarela convertía al propio barrio en la obra a contemplar.

Otros artistas provocaron daños en alguna de las seis inmaculadas caras del MACBA, provocando explícitamente una rotura en la pulcra superficie del museo. La serie *Suelos falsos* de Rosie Leventon –superficial y estéril si se la comparamos con la intervención en la Tate Modern de Doris Salcedo el año 2007– consiste en un suelo falso de madera sobrepuesto al suelo del MACBA y en el que se aprecia una grieta que deja entrever el suelo oculto, lo subterráneo que es el propio suelo con el que se funda el edificio. Por su parte, Pipilotti Rist también trabaja sobre el suelo, pero esta vez para dar a conocer una proyección que ha sido instalada bajo una de las baldosas del edificio. Luego se ha perforado la baldosa para que así asome la imagen del video *Perdida en un baño de lava*, del año 1994.

Esta exposición constituyó un primer espacio para la autonomía del arte fuera superada respecto del objeto artístico y se proyectara sobre la institucionalidad museal. Una operación en cierto modo reificadora del museo autónomo y atemporal supone la expectativa idealista que pretende visualizar cómo la institución cambia a partir de las operaciones artísticas que lo señalan e intervienen críticamente. Una esperanza que la curadora no pudo evitar manifestar.

De la misma manera, el edificio se ha enriquecido con estas *Miradas...* que han transformado su naturaleza física y, conceptualmente, han acabado por constituir una “nueva realidad”. El museo se ha reinventado y nuestra percepción de él ha cambiado. El arte, al demostrar que podía utilizarlo, se lo ha apropiado, lo ha hecho suyo (Perelló 1996).

A pesar la apuesta por seleccionar artistas que critiquen la institución, convirtiendo al museo en un *site and time specific*, la programación desarrollada entre el año 1996 y 1998 es bastante irregular. Excepto *Miradas*, las exposiciones apuntaron hacia la escenificación y recuperación de la abstracción, sin duda haciendo eco de lo que la propia Cataluña le debía al informalismo. Entre las exposiciones individuales de artistas contemporáneos, nacionales y extranjeros, se aprecia el arribo de artistas que han logrado gran prestigio internacional

pero que no necesariamente eran conocidos en Barcelona. El posicionamiento de figuras desconocidas para el público general, como Tony Cragg, Mike Kelly, Gordon Matta-Clark y On Kawara, implicaba un tipo de programación que no establecía demasiadas concesiones con el gusto popular. Sin embargo, la programación también incluyó exposiciones “populares” con *Nuevas abstracciones*, *Vassily Kandinsky* y *La última Mirada*, lo que constituyó un “retroceso” programático si recordamos que la cronología del museo estaba establecida por los propios estatutos: “...una institución dedicada a la adquisición, conservación, estudio, exposición e interpretación educativa de obras de arte contemporáneo, y con especial atención en la obra de los artistas catalanes o relacionados con Cataluña” (Estatuts 1995).

Si en rigor la noción de “arte contemporáneo” corresponde a lo que ocurre en el arte a fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, la exposición de Kandinsky o los retratos de expresionistas no debieran ser parte de la programación. No se entiende ni se entendió que tras una exposición en la que se propuso la recuperación de la Internacional Situacionista se realizara una muestra colectiva de famosos autorretratos, y menos que le siguiera en la programación una exposición de Matta-Clark cuando se hallaba próxima la exposición *Arte y acción. Entre la performance y el objeto, 1949-1979*, una importante revisión de la crisis de la noción de arte moderno y de la posibilidad de cambiar de paradigma artístico y de desmaterializar el objeto artístico. Estas incongruencias programáticas forman parte del primer momento del MACBA, que difiere de lo que se estaba desarrollando al mismo tiempo en la Fundación Tàpies bajo la dirección de Manuel Borja-Villel, que era de hecho un espacio mucho más crítico y actualizado respecto del arte contemporáneo a nivel internacional.

5.2. Segundo Momento. Superando los límites: 1998-2000

La llegada de Manuel Borja-Villel como nuevo director generó muchas expectativas, ante las cuales tuvo que advertir que, como en toda institución organizada, tendrían que pasar

algunos años antes de que su gestión se hiciera visible¹³⁴. Llama la atención la confianza con la que enfrentó el desafío, hasta el punto de sentirse capacitado para materializar el “museo del futuro”. Esta seguridad, indudablemente, tiene como antecedente sus años de experiencia y la consolidación que logró a cargo de la Fundación Tàpies.

Desde el inicio de su gestión, en 1998, el MACBA expande su campo de acción al punto de que se puede afirmar que todo cabe en el interior del museo, puesto que sus paredes son cada vez más expandidas, versátiles y móviles; incluso, lo que se haga en el exterior del museo ya esté contenido en él. Ejemplos críticos de ello son los proyectos de los artistas contemporáneos Christo, Daniel Buren, Marcel Broodthaers y el proyecto *Sonar*, en el que el sonido del exterior estaba en el interior de una de las salas de la exposición *Proceso sónico* del MACBA. La oposición entre exterior e interior ya no resulta esencial. Gradualmente se ha instaurado una misteriosa caja negra (*black box*), cuyos límites resultan cada vez más porosos y difíciles de precisar:

Estamos metidos en una caja negra y, de hecho, encontramos por todas partes problemas de conservación del patrimonio: idiomas, especies animales, etnias, sitios, “capital” genético, etc. El Museo es universal y, por esta sencilla razón, es historia. La política del patrimonio que se podría haber creído limitada al arte, a los monumentos, se convierte en nuestra filosofía política general (Déotte 1998, 132).

Se evidencian, en la lógica con la que día a día nos aproximamos a la realidad, fronteras que se pueden constituir en la interfase comunicacional, donde efectivamente los museos asuman un rol activo y consciente al interior de la cultura contemporánea. Esta necesidad de vincular la sociedad con el arte a través de instituciones que se dejen permear y filtrar, es lo que Yves Cusset ha destacado:

¹³⁴ “En sus primeras declaraciones, el nuevo responsable del MACBA advirtió que el resultado de su gestión “solo se verá a partir del 2000” y que “de hecho venía para preparar el museo del futuro”, Marie-Claire Uberquoi, en el periódico *El Mundo* (“Manuel Borja-Villel ratificado como director del MACBA”, jueves 11 de julio de 1998). La periodista confirma en su artículo que el pleno del Consorcio del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), se reunió bajo la presidencia del alcalde Joan Clos y ratificó oficialmente el nombramiento de Manuel Borja-Villel como nuevo director. Esta decisión, largamente esperada, puso fin al período de incertidumbre iniciado con motivo del cese de Miquel Molins al frente del museo.

El arte constituye en sí un mundo social con fronteras porosas, un mundo que permite otros mundos, es decir, una construcción que resulta de la cooperación de múltiples actores más o menos visibles o valorizados por el resto de la sociedad y más o menos reconocidos en el interior de su propio mundo, en la producción y en la difusión de lo que se puede llamar una obra de arte (2000, 19-20).

Estas fronteras irregulares han expandido el radio de acción de los museos actuales, y esa ha sido la estrategia y la táctica utilizada por los artistas para activar una hermenéutica y un modo de hacer que vulnere la tensión entre lo abierto y lo cerrado, entre incomunicación y comunicación, entre alta y baja cultura; entre compromiso y descompromiso, entre verdad y falacia; entre la sublimación liberadora y la sublimación represiva de la institución. Estas zonas permeables dejan entrever la tensión que producen algunos proyectos de arte que exigen un nuevo tipo de recepción. Fue el caso de la exposición antológica del Grup de Treball, Gerard Richter y Martha Rosler, que explicitaban relaciones dinámicas y conflictivas para una audiencia que tuvo que presenciar relaciones simultáneas entre arte, estética y política. En esa doble exposición fue donde surgieron aspectos críticos respecto del discurso de género y el feminismo a la luz del trabajo de Rosler, que superaba la mera exposición de cuestiones estéticas y formalistas.

Si hay algo que ha caracterizado al modelo del MACBA es haberse resistido a la tentación de asumir otros modelos de museos contemporáneos que implicaran menores riesgos en términos de financiamiento y éxito de taquilla. El MACBA se ha restado de la posibilidad de éxito fácil que consiguen las exposiciones temáticas simplistas o las exposiciones tipo *fast food*, que transitan por el mundo para especular con el valor de las obras. Esto ha implicado, entonces, establecer un modelo de museo alejado de la dimensión espectacular y popular, en la que los museos se convierten en los promotores de productos heterogéneos, no solo referidos al arte tradicional, moderno o contemporáneo, sino a diferentes objetos que habitan y pueblan la sociedad.

Un modelo antagónico en el ámbito local es el del Guggenheim de Bilbao, que declara como arte cualquier producto de la cultura, de tal suerte que se ofrecen exposiciones como *El arte de la motocicleta* (2000) o *El arte de la moda* (2001). De este modo, asistimos a una nueva variante de la ironía que planteaba Duchamp: “¿Qué objeto no es museable?”. Esta declaración grandilocuente de que “esto es arte” provoca la ilusión, o más bien la simulación explícita, de que hay ciertos productos que son dignos de ser considerados artísticos, a diferencia de otros que quedan excluidos de esta posibilidad.

Las ideas de masividad y espectáculo –implícitas en estos nuevos productos promovidos por museos de arte y que son fácilmente reconocidos por el grueso de la sociedad– implican también un subterfugio para introducir nuevas categorías de exclusión y así afirmar nuevos y exclusivos valores de las élites contemporáneas. En palabras de Andrea Fraser:

Sin embargo estas exposiciones podrían representar, especialmente en el contexto de los museos como el Guggenheim, que persiguen agresivamente la publicidad de los medios masivos, no la popularización del Museo, sino todo lo contrario, esto es, un nuevo sometimiento de los bienes culturales producidos para la distribución y el consumo masivos a las formas de apropiación distintivas y exclusivas que son los que, en última instancia, marcan la diferencia entre el arte mayor y el arte menor, entre la élite y la cultura popular (2007, 53).

El MACBA ha configurado un programa expositivo de actividades y de difusión en el que claramente ha establecido su distancia respecto de estos modelos *fast food* del consumo cultural o de la McCultura (Lippard 2007, 64)¹³⁵, que están determinados más por el programa de marketing y el corte de tickets que por la calidad o proyección social y educativa de su programa museológico, por lo que “el resultado no es la democratización del museo sino la mercantilización masiva de gustos enrarecidos que ponen de manifiesto

¹³⁵ Con este término, Lippard alude al fenómeno de las marcas transnacionales y globalizadas, como Armani o Prada. Lo interesante de este término, es que también lleva asociada una molestia profunda respecto de la invasión que supone este tipo de modelos culturales, sobre todo, porque es a través de ellos que reconoce grados de violencia y de imposición de modelos, conductas y gustos. Es tanta la molestia de Lippard que al final del artículo comenta que fue mejor no ingresar al museo: “Así que, para cerrar el círculo, diré que no haber visto el Guggenheim de Bilbao ha sido una experiencia liberadora” (2007).

una determinada condición económica en una forma simbólica esencialmente mal interpretada” (Fraser 2007, 53).

El distanciamiento respecto de los museos que promueven objetos únicos, individualizados y personalizados en el contexto de la mercantilización masiva de gustos únicos de la que habla Fraser, ha permitido al MACBA establecer un programa crítico, reflexivo y dinámico, que evita duplicar roles y sentidos de museos que se habían inaugurado en la España de los ochenta y comienzos de los noventa. Se trata de un reclamo de singularidad respecto de la oferta museal nacional, más aún considerando los modelos institucionales que existían en Barcelona, que no habían logrado establecer de manera sostenida en el tiempo la presencia del arte contemporáneo.

Los museos temáticos, pasando por la Ruta Gaudí y el Modernismo, hasta instituciones más consolidadas como el Museo de Arte Moderno de la Ciudadella (MNAC) y la Colección Thyssen Bornemissa, no habían logrado sistematizar el arte contemporáneo, en general, ni menos albergar al arte contemporáneo de Cataluña. Una deuda que se veía ya desde los años sesenta con la breve aparición de tres años del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. El reconocimiento de la escena local otorga pertinencia a la existencia de un Museo de Arte Contemporáneo como también la claridad respecto de crear una entidad dedicada a la investigación, recuperación y educación en torno al arte contemporáneo, sin que se requiera entrar en el competitivo mercado de los museos de las últimas décadas.

Hemos pasado del esteticismo institucional, que alcanzó su momento culminante con la modernidad y los museos de arte moderno, a lo que podríamos llamar una situación de transgresión institucional: la manifestación museológica de las tradiciones de la vanguardia, cuyo legado domina actualmente el campo del arte contemporáneo (Fraser 2007, 59).

El momento de mayor coherencia y claridad discursiva y deliberada respecto de la crítica institucional ha sido el período en que el MACBA estuvo bajo la dirección del Manuel Borja-Villel. Nos centraremos entonces en identificar los distintos momentos de la crítica,

no de forma progresiva, sino del modo en que se alternan dinámicamente, sin que resulte forzado ilustrar el desarrollo histórico de la crítica institucional a través de una institución museal.

Podemos comenzar enunciando uno de los primeros escenarios conflictivos que enfrentó el MACBA desde su fundación. En España, de la carencia de colecciones de arte contemporáneo y de la ausencia de una estructura moderna de museos, se ha pasado a su construcción intensiva, ya que cada ciudad quiere tener un centro emblemático. En pocos años hemos asistido a la proliferación de edificios destinados a albergar unas poco definidas colecciones de arte moderno y contemporáneo, así como a proponer una no siempre precisa línea de actividades. Los directores de estos centros, sus patronatos y presidentes, se enzarzan en abruptas discusiones sobre sus programas y objetivos, que con frecuencia generan amplias polémicas de tono periodístico, donde los problemas parecen ocultarse y confundirse en vez de analizarse. Barcelona también seguía esa tendencia y solo desde los años noventa se dieron las condiciones para que se pudiera concebir y realizar una institución orientada al arte contemporáneo. Desde la surgimiento de la idea hasta su edificación, se pueden reconocer en la historia Museo de Arte Contemporáneo en Barcelona distintos momentos en los que se aprecian las opciones políticas, institucionales y artísticas bajo las cuales se ha perfilado la entidad de cara a un público y a un contexto cultural y económico cada vez más voraz y exigente.

Si bien identificamos un período de existencia germinal del MACBA desde 1960 hasta 1963, podemos afirmar que la entidad se definió plenamente, con voluntad y recursos, solo treinta años después. Desde la inauguración, a fines de 1995, el museo ha llamado la atención, más que por lo espectacular de su arquitectura o por su programación, por la tensión permanente entre las expectativas políticas, artísticas y museológicas que parecen no llegar a acuerdo alguno con la entidad. Desde la ausencia de una colección con la que inaugurar hasta la programación desarrollada en el tiempo, el MACBA ha configurado una ruta con independencia de los intereses y las expectativas de unos y otros, forjándose una identidad singular que, incluso retóricamente, ha sido convertida en un modelo de gestión y dinámica museológica y museográfica.

Una de las claves para apreciar la historia institucional del MACBA es el hecho de que desde primer momento definió una cronología histórica en sus estatutos, donde se señala que todas las actividades futuras estarían orientadas a ofrecer un panorama del arte desarrollado a partir de los años cincuenta, de tal forma que efectivamente cumpliera con el mandato por el cual se formó. Además, el intento de definición de sus colecciones estaría marcado por la visibilidad y difusión del arte realizado en Cataluña y su contexto. Desde el año 1998, bajo la dirección de Manuel Borja-Villel, se produce una dinámica de gestión artística y museológica que, de cara a la comunidad local, en muy poco tiempo se convirtió en un modelo, en la medida que no existía ninguna otra institución con la que se le pudiera comparar y, por lo tanto, esta singularidad se convirtió en un modo de hacer distintivo y autónomo. Su gestión institucional ha consistido en situar al museo en el contexto local, estableciendo metodologías para terminar con los lugares comunes y paternalismos respecto de las producciones de arte catalanas, y, al mismo tiempo, convertir el museo en una plataforma de arribo y discusión en torno a los principales hitos del arte contemporáneo desde mediados de siglo XX hasta nuestros días. El énfasis en una historia del arte que revisa las narrativas vigentes y, por lo tanto, intenta configurar un relato en paralelo o su reescritura, ofrece la posibilidad de ampliar el panorama de la construcción historiográfica y hacer visibles nuevos modelos expositivos y artísticos que proponen sensibilidades, reflexiones y diversos puntos de vista.

La relación entre el programa expositivo y la puesta en escena ha sido fundamental para dar visibilidad a esta perspectiva revisionista y crítica de la institución artística. Las exposiciones son representadas, visualizadas y desmontadas ante una audiencia que abandona la dimensión del espectáculo y el consumo, para convertirse en testigo y protagonistas de revisiones de prácticas, obras, contextos, artistas, autores y discursos en tiempo real. Tal vez la mayor utopía a la que aspira una institución de arte contemporáneo es trabajar en tiempo real superando y expandiendo el concepto tradicional de museo como lugar específico (*site specific*). Desde la inauguración del MACBA, el programa de exposiciones de la colección permanente siempre ha intentado establecer sintonía y relación directa con el programa de exposiciones temporales. A medida que se observa su programación y diferentes actividades, es posible apreciar que la institución fue ganando

terreno y reconocimiento, incluso a costa de decepcionar a más de alguno por una postura que ha sido muy explícita y transparente desde el primer instante. Desde el año 1998 al 2000 se desarrolla un trabajo en el que la programación de actividades consolidó progresivamente la credibilidad del nuevo director. Había exposiciones de carácter internacional, a las cuales asistían importantes invitados extranjeros, con lo cual el MACBA se instalaba en el mundo, proyectando la imagen de internacionalidad que se esperaba. Este hecho implicaba romper de inmediato las primeras y obvias expectativas respecto del arte catalán y, por otra parte, demostraba que el nuevo director no utilizaba lugares comunes para señalar sus objetivos: “Mostrar la historia del arte catalán de los últimos 50 y 60 años sin localismos ni historicismos, con todos sus malentendidos y fragmentaciones, y hacer del Museo de Arte Contemporáneo un dinamizador de la creación contemporánea” (Frisach 1998).

A pesar de que la arquitectura y los estatutos constituyen una primera fisonomía del museo, la nueva dirección a cargo de Manuel Borja-Villel estaba consciente de que –desde el primer momento de su gestión– debía poner énfasis en establecer el nivel de la discusión, insistiendo en el lenguaje, los términos y la expectativa con la que había que referirse a la entidad. Para ello, no solo centrará su interés en las colecciones de arte más conocidas y promovidas del mundo, sino que también considerará otros sistemas de mediación y solidaridad entre el arte y la comunidad: “El MACBA evitará hacer un manual de texto de su propia colección permanente. El Museo se ha de reinventar a través de un nuevo lenguaje, ha de cumplir una nueva función que evite que esto pase, por ejemplo, en muchos museos de ciudades americanas que tienen Rothko, y un pequeño Pollock y un pequeño Picasso. Así todos los museos parecen iguales” (Frisach 1998).

5.2.1. Plan de trabajo MACBA

La singularidad del MACBA viene dada por la necesidad de establecer un modelo de gestión diferenciado del resto de los museos, es decir, que no dependa de cuestiones de mercado o reivindicaciones políticas localistas. Un sistema museológico que apunta en esa

dirección es el que se desprende del Pla de Treball de Gerencia, Seguiment Abril-mayo, 2002, para cuya nueva propuesta de organización se han utilizado cinco preguntas simples pero, al mismo tiempo, sustanciales a partir de las cuales se organiza la totalidad del proyecto MACBA: “¿Qué fem?, ¿Porqué ho fem i com ho transmetem?, ¿On ho fem? ¿Com ho fem?” (Plan de trabajo, 2002).

Si se revisa el Plan de trabajo, junto con la cantidad de visitantes que ha tenido el museo desde 1996 y los costos anuales y las fuentes de financiamiento (ver anexo), se desprenden aspectos relacionados con el tipo de institución que se desea desde el punto de vista político, educacional y artístico. Entre estos, está la clara conciencia de que el museo forma parte de un proyecto ampliado de renovación urbana: “Construido por el arquitecto Richard Meier, el MACBA se erige en pleno barrio del Raval, integrando un ambicioso proyecto de renovación urbana del distrito de Ciutat Vella”. Para hacer efectiva esta integración, se establecen alianzas con instituciones públicas-privadas y con la sociedad civil en los estatutos del museo.

La búsqueda de singularidad del MACBA se traduce también en que “el museo del siglo XXI no puede limitarse a ser un espacio de exposición, debe incorporar un espacio de investigación, un espacio de pensamiento y reflexión y un punto de encuentro e intersección” (FUENTE). De este modo, lo que se pretende es ampliar el ámbito de la investigación creando un espacio destinado a “Archivo de fondos originales” de artistas locales y contemporáneos internacionales, lo que se concretó el año 2007 con la creación del Centro de Investigación y Documentación Dels Angels, que tiene como objetivo de abrir el diálogo en un espacio que permita el encuentro entre la comunidad afín al arte contemporáneo y la comunidad que habita en el entorno del MACBA, al mismo tiempo de potenciar el intercambio entre artistas y la institución, lo que configuraría un museo dinámico de creación y producción artística, un espacio de debate y formación dirigido a la comunidad local. Esta proximidad con la comunidad implica necesariamente una redefinición del público al que se aspira, de manera que, por ejemplo, ya no se habla de público, ni de visitante, sino de comunidades o colectivos afines que están cercanos al perímetro cultural y geográfico de la institución. Ya no se alude a un público anónimo y

ocasional, sino que se persigue el cultivo de una audiencia interesada en vincularse proactivamente con la institución:

Apostando por la educación como instrumento generador del pensamiento, de espacio de participación, debate, crítica y reflexión. Colaborando con instituciones académicas y educativas, locales e internacionales y, ofreciendo programas educativos y pedagógicos abiertos a todos los públicos. El MACBA además tiene la voluntad de convertirse en un espacio social y cultural consolidando su compromiso de contemporaneidad con el país y la ciudad como espacio social de encuentro e interacción, de programación multimedia y alternativa, apostando por las nuevas generaciones de artistas del país (Plan de trabajo 2002).

El compromiso con la contingencia que establece el MACBA, desde el discurso institucional hasta la dimensión educativa, configura un tipo de entidad que busca superar las limitaciones y convenciones de los museos decimonónicos como garantes del patrimonio y el saber. Para Manuel Borja-Villel, el museo es un territorio dinámico, de fuerzas en tensión que buscan liberar a la cultura de los modelos dominantes del mercado y la política globalizada:

Ahora los territorios aprehendidos ya no son aquellos lugares ignotos descritos magistralmente en las novelas de Conrad o Kipling, sino el espacio de nuestra propia intimidad, nuestro ámbito de libertad y creación. Una vez agotados los horizontes geográficos de expansión, se descubrió en la vida misma una mina por explotar.

Extraer fórmulas para producir y consumir experiencias vitales en sus diferentes manifestaciones ha sido en las últimas décadas un objetivo fundamental del capitalismo, y también la causa de su inevitable ambigüedad: se fomentan los modos de subjetivización singulares, pero solo para reproducirlos, segregándolos de su conexión con la vida y transformándolos en mercancías, en una especie de identidades *pret-à-porter* (*Cuaderno Central* N° 55).

En este escenario se despliegan las estrategias del museo como dispositivos de exposición, acción y reflexión. Al identificar el peligro institucional de convertirse en una entidad uniforme, estandarizada y determinada geopolíticamente, el MACBA ha establecido un plan que delimita su acción a fin de que no sea absorbido por un centro hegemónico cultural y político, ni termine convirtiendo las tendencias artísticas y los modos de recepción en efectos de temporada. La sicóloga y teórico brasileña Suelly Rolnik lo advierte de esta manera:

Permanecer simplemente en el gueto del “arte” como una esfera separada a la que se confinaba la potencia de creación en el régimen anterior es correr el riesgo de mantenerla disociada de la potencia de resistencia y limitarla a ser fuente de valor para que el capital, su rufián, viva de ella. Riesgo de verse reducido en tanto artista a la función de proveedor de droga pesada de identidades *prêt-à-porter* con sus lotes de cartografías de sentido impregnadas de glamour, para ser comercializadas por los *dealers* de turno en el mercado en ascenso de subjetividades con síndrome de abstinencia de sentido y de la propia silueta. Llevada al límite, esta posición corresponde al cinismo de algunos artistas cuya creación se orienta por el deseo de pertenencia a esa escena glamourizada y que se ofrecen voluptuosamente a la explotación por parte del rufián.¹³⁶

Si consideramos que la práctica institucional consiste en actualizar colecciones, hacerlas visibles y decibles, producir nuevas cartografías de sentido, y cuyo resultado sería la visibilidad de obras, artistas, procesos y programas artístico-analíticos que no han contado ni con difusión ni consideración dentro de la estructura cultural y capitalista, el MACBA asume este desafío como consigna de trabajo permanente. La programación expositiva se orienta a explicitar micronarrativas y sensibilidades diversas, nuevas o en desarrollo, abriendo paso a otras sensibilidades dominantes en el mercado de las ofertas y demandas del mundo cultural globalizado. Exposiciones como las de Raymond Pettibon, Mike Kelly y Txomin Badiola revelan claramente que existe una necesidad de dar a conocer los

¹³⁶ En línea <http://www.exargentina.org/_txt/krise_srolnik_ocasovictima_es.html>, 12 de noviembre de 2007.

momentos de resistencia cultural de grupos, colectivos o clubes, que se instalan en la zona de la rebeldía y la reflexión crítica de los modelos sociales.

Podemos afirmar que actualizar estas fuerzas en las que se opera con una lógica alejada de la enajenación que puede provocar la moda, el mercado y el *mainstream*, implica socializar nuevas formas de comprensión y relación con el mundo. Los filmes, carteles, obras, documentos, borradores, música y sonidos provenientes de distintos contextos culturales y urbanos permiten que el arte vuelva a redituvar la sensibilidad de quienes asisten al Museo. La visita al museo aparece así como una instancia utópica que permite el retorno de una sensibilidad y de formas de concebir el mundo de otra manera, donde la creación ya no es una actividad exclusiva y privativa del arte y de unos privilegiados del talento y la sensibilidad, sino que se expande y disemina al cuerpo social a través de los programas públicos que apuntan al trabajo con varios colectivos de intereses diversos.

Esta situación le plantea al sistema del arte y a las instituciones nuevos problemas y exige nuevas estrategias de producción, distribución y circulación que permitan funcionar crítica y autocríticamente respecto del contexto en el cual se ejerce y desarrolla una nueva sensibilidad. Es la tensión dinámica que se produce entre creación, resistencia, estética y política que se desarrollan orgánicamente, con independencia de un modelo productivo y mercantilista. Manuel Borja lo advierte con claridad:

En este contexto, el museo corre el riesgo de confundirse con el parque temático, y la historia que puede estar destinada a narrar se sitúa en un presente continuo, disfrazado de falsa memoria, en el que las relaciones entre los individuos se basan meramente en el consumo, y el sujeto político es sustituido por el consumidor. Por tanto, para que el museo tenga sentido en la actualidad, es necesario redefinir nuestra noción de memoria, que debe ser, más que la inscripción estricta del pasado, la apertura hacia el porvenir, haciendo visible lo que la sociedad oculta y excluye. Aquello que define la memoria individual es su riqueza, su capacidad de movilización, de permitir asociaciones repentinas y de favorecer evocaciones casi

imprevistas. Se trata de una reserva inmensa, polimórfica y abierta, que supone una auténtica fuente de liberación y crítica (Borja-Villel en *Cuaderno Central* N° 55).

La convicción de que es posible establecer un proyecto museológico que revitalice la relación entre sensibilidad, vida, arte y mundo actual, no supone insistir anacrónicamente en la necesidad de reconectar arte y vida del mismo modo planteado en la modernidad y en las neovanguardias. Ya que si arte y vida son una expectativa institucional, estas aún están disociadas, puesto que la creación no forma parte protagónica del conjunto de la vida social y permanece habitualmente confinada en el gueto del arte. La posibilidad que se abre con proyectos expositivos que enfatizan la borrosidad de los límites entre el arte y la vida busca evitar la disociación, puesto que de esa manera el sistema del arte incide sobre sus productos reificándolos como objetos de arte –separados del proceso vital– y facilitando la especulación comercial de las obras. En este sentido, esta nueva relación entre sensibilidad, vida, arte y mundo actual se visibiliza en aquellas prácticas artísticas cuyas estrategias buscan la inserción sutil y precisa en puntos de desgarramiento de la estructura social, donde pulsa cierta tensión causada por la presión de nuevas fuerzas que se abren paso; se trata de un modo de inserción movilizad por el deseo de exponerse al otro y correr el riesgo de tal exposición, en vez de optar por la garantía de una relación políticamente correcta que confina al otro a una determinada representación y protege la subjetividad de una contaminación afectiva. La obra, por lo tanto, consiste en traer a la existencia tales fuerzas y su tensión, lo que pasa por la conexión de la potencia de creación con un pedazo de mundo aprehendido como materia-fuerza por el cuerpo vibrátil del artista y, coextensivamente, por la activación de la potencia de resistencia. Se inventan “dispositivos espacio-temporales de otro estar-junto”: la presencia viva de esta actitud encarnada en una práctica artística tiene poder de contaminación y de propagación en los medios en los cuales se inserta directa o indirectamente. Estando movilizad tanto en este medio como por todas partes, la fuerza de creación, al ser autorizada a reconectarse con el mundo como materia-fuerza y a ser ejercida como potencia de resistencia, gana una oportunidad para liberarse del destino perverso que la destituye del poder de inventar cartografías singulares que actualizan las mutaciones que en las sensaciones están en curso. La obra propiamente dicha es este acontecimiento.

La concepción que anima la gestión de Manuel Borja-Villel dista de las nociones museológicas tradicionales estipuladas por la nueva museología y organismos como el ICOM, pues verbos como conservar, coleccionar, difundir y educar resultan absolutamente estériles e improductivos, puesto que no implican la necesidad que cada institución tiene de establecer sus propios objetivos a partir del contexto y el proyecto que se elabore. Los verbos ICOM pueblan las páginas web de la mayor parte de los formatos webs y los impresos de museos del mundo, grandes verbos para grandes labores, que en la praxis resultan impracticables por su magnitud y poco grado de adaptación. Los servicios culturales, los simposios, las ediciones de textos impresos y *online*, complementados por las exposiciones temporales, son la mejor estrategia para evitar caer en el fenómeno de la cultura del consumo y el espectáculo, lo cual sería caer en la mera teatralización de los dispositivos culturales, que no es sino otro modo de amnesia y anestesia social auspiciado por el capitalismo mundial integrado (CMI)¹³⁷. Si el museo quiere romper su carácter monumental debe abandonar sus fines continuamente para asumir otros. Y esto ocurre no solo en los museos de arte contemporáneo, sino también en los históricos, porque la historia, nuestro pasado colectivo, se reinterpreta continuamente. El museo no puede, pues, dejar de construirse, destruirse y reconstruirse continuamente, porque se encuentra en una encrucijada de tiempos, expectativas y contexto cultural.

Hoy por hoy, el MACBA es la experiencia museística más innovadora de nuestro país. Se le ha calificado como el anti-Guggenheim, pero también se le podría llamar el anti-Reina Sofía o el anti-Patio Herreriano, por ejemplo. Y es que el MACBA se presenta como una alternativa al museo que todos conocemos: se replantea nociones como el público, el servicio público, la colección. Se trata de una refundación del concepto de museo motivada por dos razones: una posición política radical de izquierdas (el MACBA es la única institución que desarrolla un programa

¹³⁷ Guattari señala, con esta nueva denominación, que el capitalismo ha logrado estrategias eficaces para dominar la economía y las representaciones culturales a través de todo el mundo. El capitalismo debe su existencia a la integración de las fuerzas productivas y la postergación de las sensibilidades y representaciones culturales locales.

con voluntad y conciencia política) y la experiencia de la periferia, donde hay que buscar imaginativas alternativas ante las dificultades presupuestarias.¹³⁸

Ciertamente, vivimos en un momento en que la pedagogía artística está cada vez más institucionalizada y en que el arte museificado deviene ante todo paradigma retórico contra lo que se percibe como caos social. En un mundo en el que el discurso dominante es el multiculturalismo, y la política cultural la de lo políticamente correcto, nos vemos inclinados a imaginarnos una construcción artística en la que el otro puede hablar con nosotros, cuando en realidad no es así; y, al final, tendemos a anular cualquier tipo de diferencia y antagonismo.

El Museo es, a la vez, continuación de los desafíos de la Modernidad, así como su impedimento (su extenuación) y su traspaso del límite. Si su privilegio es epistemológico, entonces las características de la nueva época deben aparecer, a la vez, como desafío exterior a enfrentar (por ejemplo, la informatización, la necesidad de conservar *todas* las huellas de los mundos antiguos y exóticos, arruinados) y como división exacerbada consigo mismo. Hasta que el observador (¿externo?) ya no haya más criterios distintivos del museo. Todo habrá entonces pasado hacia el otro lado. O más bien, al interior del Museo (Déotte 1998, 134).

En su configuración actual, la colección del MACBA se centra en el arte producido en los últimos cincuenta años y se articula desde una perspectiva crítica que tiene en cuenta su realidad histórica y el contexto local. Cronológicamente, la colección comienza a finales de los cuarenta y aunque tiene algunas obras de referencia anteriores –que datan de la época de las vanguardias– la colección se articula básicamente en torno a tres momentos que en conjunto han ido configurando una programación expositiva que establece relaciones específicas con el programa expositivo general; de este modo las obras se potencian en su fisicidad y capacidad discursiva, es lo que la justifica e inserta en una narrativa que establece un museo de cara a redefinir, reflexionar o reescribir la historiografía del arte:

¹³⁸ Manuel Borja-Villel, “El arte se encuentra hoy en una posición de extrema fragilidad”. El director del MACBA presenta la nueva colección del museo en *El Mundo*, El cultural, 11 de septiembre, 2002.

El primer período considera desde los años cuarenta y los últimos años de la década del sesenta. Es el último momento de vigencia de los principios históricos del arte moderno, después del período heroico de las vanguardias de entreguerras. El discurso estético de esta época todavía está arraigado en un vanguardismo que adoptará múltiples formas, aunque sus rasgos más determinantes serán quizás los del surrealismo.

El segundo período, corresponde a la década de los sesenta y setenta, y da cuenta de la eclosión de nuevos discursos críticos que, en los diversos órdenes sociales y culturales, tienen su emblema en Mayo del '68.

El tercer período es el más estrictamente contemporáneo. Se caracteriza fundamentalmente por la difuminación de límites entre las técnicas, entre las disciplinas y entre las denominadas alta y baja cultura. Asimismo, es el período en el que se consolida la utilización de nuevas tecnologías en la formalización de los discursos artísticos.¹³⁹

Esta premisa implica entender la historia del arte como una construcción, no como una narración única. Asimismo, reconocer la significación del punto de vista local implica que las narraciones históricas se construyen sobre conflictos entre posiciones hegemónicas y subalternas.

La identificación con nuestra comunidad, con nuestra sociedad, con nuestra tradición política e incluso con nuestra herencia intelectual se intensifica cuando esta historia se asume como propia y no como natural, elaborada más que encontrada, una entre las varias que el ser humano ha creado. Esto tiene como consecuencia una estrategia estética que recoge momentos hasta ahora inarticulados entre lo público y lo privado, que reestructura el pasado y el presente y que, a través de la acción de la obra de arte, facilita relaciones inexploradas entre eventos históricos o biográficos, innovaciones artísticas y un sentido más amplio de comunidad cultural. Hoy, es muy difícil encontrar un museo que no busque

¹³⁹ Plan de trabajo 2002.

una apertura de sus actividades al público y que no insista en la necesidad de crear programas para llegar a una amplia audiencia. Las presiones en este sentido son notables. Regularmente observamos que diarios y revistas dedican importantes espacios a la descripción y comparación del número de visitantes que las diferentes instituciones culturales acogen. La ilusión y esperanza de todo centro de este tipo es alcanzar las máximas cotas de popularidad. Esto puede ser, sin duda, una garantía de sponsorización y de obtención de subvenciones públicas. Del mismo modo, no pocos creadores de opinión arremeten contra el elitismo de aquellos museos que a su parecer carecen de una cantidad suficiente de visitantes. Esta postura, disfrazada de populismo, es en el fondo conservadora y plantea un grave problema de base. Sin entrar en la discusión acerca del economicismo en la cultura y su origen neoliberal, es importante remarcar que el público no es un ente general y uniforme al que se puede llegar con un supuesto lenguaje común. La noción del público, como la del museo, es una categoría ideológica construida históricamente. Cuando el público es entendido como algo indiferenciado y sin determinaciones interseccionales de clase, género y etnia, entre otras, lo que se perpetúa es la concepción idealista de la historia y no una visión crítica de la misma. El problema del museo no consiste en atraer indiscriminadamente grandes masas, sino en atraer a tanta gente como sea posible para aquellas cosas en las cuales quiere estar presente, dentro de su propia identidad. Un enfoque populista del museo no hace sino perpetuar su tradicional alejamiento del público al que pretende servir, olvidando que es fundamental que el museo se cuestione continuamente el tipo de audiencia al que se dirige. La postura es clara y tajante: “Es imprescindible que se pase de un discurso de los objetos del conocimiento a un discurso de los sujetos del conocimiento” (Borja-Villel en Cuaderno Central N° 55) para que las instituciones no ejerzan su poder negativamente –removiendo el arte de la práctica de la vida–, sino que trabajen produciendo una relación específica entre obra y espectador. Es extremadamente importante que el museo pase de ser una arqueología de la modernidad a ser una praxis posmoderna. La solución residirá en la introducción de mundos externos al ámbito artístico, tales como los grupos de inmigrantes, feministas, ecologistas, asociaciones de barrio y otros.

La idea de colección ha estado sostenida o amarrada conceptualmente al romanticismo, que daba al arte y a los museos una funcionalidad específica asociada fundamentalmente a la burguesía. Al respecto, Borja-Villel señala que:

Los objetos acumulados no solo revelaban significados que no tenían cabida en la historia oficial, sino que, al perder su “utilidad”, resistían cualquier posible mercantilización. Por el contrario los nuevos modelos, marcados por la espectacular aparición de museos y espacios destinados al consumo de eventos, así como por el florecimiento de un gran mercado de obras de arte, reintroducía la servidumbre del romanticismo y el mercado.

Este era el dilema al que se enfrentaron aquellos artistas que a partir de la segunda mitad de los años sesenta realizaron una señalada labor de crítica institucional, entre ellos el belga Marcel Broodthaers. Al fundar en 1968 un museo ficticio de arte moderno, que incluía una sección del siglo XIX y un departamento de las “Águilas”, Broodthaers fue uno de los primeros que actuaron sobre la condición discursiva del museo y sus colecciones.

La modernidad había tratado de convencernos de las excelencias de una historia teleológica que buscaba la pureza de las especies artísticas. Esta historia arrancaba con Cezanne, seguía el cubismo y el surrealismo y finalizaba en el expresionismo abstracto, la del *color field painting*, etc. Esta historia tenía lugar en un circuito de ciudades muy preciso, que pasaba por París primero y Nueva York después. Otras prácticas que no se enmarcan en esta progresión, o que se situaban geográficamente fuera de estos centros, tendían a ser juzgadas como provincianas, derivativas, etc. La lista de artistas cuya obra fue malentendida o mal representada es muy extensa, e incluiría figuras hoy tan importantes como Helio Oiticica, Lygia Clark, Öyvind Fahlström, Dieter Roth y Georges Vantongerloo, entre otros (2003, 8).

La tensión entre la diferencia de lo particular y lo local versus la homogeneización a la que tiende la cultura mundializada establece las desigualdades de desarrollo y oportunidades de inserción en la historia del arte.

Posiblemente sea este espacio tangencial el que ha ocupado el arte de nuestro país, en parte debido a una situación de excepción que ha durado décadas. De ahí que la dimensión espacial en la historia que tratamos de construir desde la colección MACBA tenga más sentido que nunca. Es muy importante prestar atención a las combinaciones de tiempo y espacio, historia y geografía, secuencia y sincronía, con el fin de crear simultaneidades, mapas laterales que permitan entrar en la narración en cualquier punto, sin perder de vista el objetivo general.

Los espacios conquistados por el capital ya no son exclusivamente los que correspondían a las tierras lejanas descritas magistralmente en las novelas de finales del siglo XIX. El nuevo espacio generador de riqueza es el espacio de nuestra vida diaria, nuestro espacio de libertad (Borja-Villel 2003, 9).

El auge de museos en la época actual ha sido calificado por Borja-Villel de “hiperactividad cultural”:

El museo, al contrario de lo que se pensaba en la época de las vanguardias históricas, no ha terminado separado de la modernidad, ni ha superado la cultura burguesa, sino que ha acabado siendo su agente privilegiado. Asistimos a una museificación creciente de la sociedad en general. Artistas y obras no son sino pretextos para que no deje de girar el mundo del arte, un mundo que parece necesitar continuamente del espectáculo artístico, de nuevos objetos y formas con los que satisfacer una curiosidad que devora todo modo de expresión nuevo, que a menudo acaba siendo vaciado de contenido crítico en el proceso (Borja-Villel 2003, 9-10).

El crecimiento del mercado del arte y la explosión de las exposiciones y los museos coincidieron, durante la primera mitad de los años ochenta, con lo que parecía una vuelta definitiva a la tradición y al *metier*, la recuperación de la alegoría y la metáfora como modos de expresión y el rechazo de los valores asociados a la vanguardia. Borja-Villel critica la reducción y el estereotipo inscritos en los estudios culturales desarrollados en los noventa.

El multiculturalismo de los noventa no fue sino una continuación de los expresionismos de los ochenta. Si estos últimos suponían la pérdida de identidad por parte de las burguesías nacionales, y su transformación en una mercancía intercambiable a escala global, el primero representa la completa apertura del capital a todo tipo de identidades que acaban convertidas en estereotipos (Borja-Villel 2003, 10).

Es necesario visibilizar que toda colección narra una historia y omite y soslaya otras. La colección MACBA se constituye a partir de los fondos depositados en el museo por las tres instituciones que conforman el Consorci del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, y a pesar de su origen diverso e irregular, se ha discutido bastante acerca de su naturaleza, carácter y deber ser. Borja-Villel establece un punto cero y claro de la cuestión: “Nuestro museo ha llegado tarde no solo a las obras maestras de Cezanne o Picasso, sino también a las de Pollock, Johns y Warhol” (2003, 11). Ante la imposibilidad de rescribir la historia, se generó una corriente de opinión que defendía un museo asentado en el presente, volcado en la exposición de lo último, en el que lo nuevo es un valor que adquiere una dimensión muy “concreta” y “objetiva”, lo que de por sí es una de las obligaciones irremediables que cae sobre las instituciones que se autodenominen contemporáneas, el problema es que lo nuevo se convierte en un eslogan demasiado punzante y a veces injusto a la hora de valorar la trayectoria de una institución. Las polémicas en torno a la colección del MACBA ha sido un mal que lo aqueja desde sus inicios más fallidos y azarosos, hasta su misma inauguración. El hecho de que esta entidad pública *debe* representar los valores estéticos y artísticos de un país se tradujo en acaloradas discusiones y críticas. Al respecto Borja-Villel comenta:

Con frecuencia hemos asistido a la aparición de todo tipo de razonamientos en defensa de esta posición, los cuales a su vez generan intrincadas discusiones sobre otros temas, como, por ejemplo, la posible fecha de inicio de la Colección MACBA. La base de este tipo de polémica es, no obstante, falsa y sirve sobre todo para ocultar el hecho de que tanto la noción que enfatiza lo actual como lo que reivindica el pasado constituyen las dos caras de una misma moneda. Ambas argumentaciones sitúan las obras de arte en un espacio idéntico, ficticio e ideal.

Estamos ante dos posturas intercambiables, en las que el valor del progreso y mito del origen pueden alternarse indistintamente (2003, 12).

El comentario de Borja-Villel revela que el programa expositivo del MACBA está determinado precisamente por esta duplicidad de funciones –que constituyen las dos caras de una misma moneda– y que, cuyos resultados, en algunos casos, pueden ser conflictivos y, en otros, la apuesta museográfica que se desprende de dicha duplicidad es bastante clara.

En nuestro caso, esta condición mítica estaría representada por la ruptura que en el país habrían de suponer el colectivo Dau al Set y el informalismo matérico. A partir de ahí se crearon una serie de constantes canónicas del arte catalán, que significativamente tienen que ver con un interés por los aspectos materiales de la pintura, por los juegos de lenguaje, etc., y que, sin duda, han contribuido a una hipertrofia de estas tendencias en nuestra historia oficial, y a la casi total indiferencia ante todo tipo de prácticas artísticas, como las desarrolladas por los miembros del Grup de Treball a mediados de los años setenta (Borja-Villel 2003, 12).

Esto viene a confirmar la fuerte relación que existe en Cataluña entre *nación* y *narración*, y obviamente esto recae en las expectativas en torno a la colección del MACBA. Borja-Villel se encarga de aclarar y separar las cosas:

En la sociedad actual de comunicaciones transnacionales y de relaciones globales de fuerza, tenemos el cometido de ir más allá del exclusivismo de la ideología identitaria. Cada individuo está obligado a encontrar en la transformación del imaginario de su gente los medios para dejarlo atrás; para así comunicarse con los individuos de otros lugares con los que pueda compartir los mismos intereses y hasta el mismo futuro (2003, 13).

Finalmente, para Borja-Villel la cuestión no radica tampoco en absolutos: “homogeneizar” o “diferenciar”, “normalizar” o “mejorar”; no se trata de adjetivar positiva o negativamente la construcción de la identidad, puesto que es cambiante y dinámica. Tampoco basta con

identificar las dificultades comunes que tiene todo proyecto cultural frente a la sociedad de consumo y el capitalismo tardío, sino que “se trata, por el contrario, de repensar cuáles son estas estructuras narrativas y en qué instituciones se producen” (Borja-Villel 2003, 13), el desafío, por lo tanto, es saber qué narrativas se eligen para estructurar el relato museal.

5.2.2. Programación MACBA: hacia una Crítica Institucional

El programa expositivo del MACBA fue progresivamente proyectando un discurso que ofrecía la posibilidad de actualizar los relatos historiográficos en confrontación o diálogo con la escena del arte nacional y local. La opción por visibilizar las prácticas artísticas desarrolladas a partir de los años cincuenta implicó tomar partido por un perfil institucional que explicita los modos en que se revisan las nociones de obra de arte, espectador y público. Este contexto propiamente posmoderno ha permitido que el MACBA, discursivamente hablando, haya configurado una programación que ha convertido el proceso de revisión crítica, artística y estética en una programación abierta al público a través de varios formatos (expositivo, discursivo y de taller).

Desde el año 1998, Manuel Borja-Villel va construyendo una programación que no cede ante el gusto ni el mercado, una apuesta que ha debido sostener frente a la comunidad, el patronato y las redes que ha consolidado durante estos años. Si bien, los inicios de la crítica institucional se relacionan con una cuestión más bien formalista, poco a poco se hizo más representacional, donde se pueden distinguir grados de mayor o menor compromiso con cuestiones extraartísticas y extradisciplinarias que resultan más claras a partir del año 2000. Antes del cambio de milenio, vemos que hay exposiciones que manifiestan problemáticas artísticas muy diversas, pero que recuperan la tradición inaugurada por Duchamp y Magritte. Las preocupaciones que surgen en la historia del arte y la literatura artística del siglo XX forman parte sustancial de este momento posmuseal, que tienen un carácter revisionista y crítico de los estatutos de autor, objeto de arte, institución y espectador, que son aspectos de la crítica institucional continuada por artistas como Marcel Broodthaers y

Philippe Thomas. Y en la tradición de la Cataluña contemporánea se identifican las obras de Perejaume e Ignasi Aballí, que oscilan entre la crítica formalista y la representacional.

5.3. Tercer momento, 2000-2008: la crítica como programa del MACBA

5.3.1. El MACBA como dimensión alegórica y postmoderna

Queremos superar el paradigma representacional para acceder a un paradigma relacional, donde los límites establecidos sean superados y el museo acceda a espacios discursivos y pragmáticos (Agenda MACBA, agosto 2007).

A partir del año 2000 se aprecia en la programación del MACBA una aceleración y radicalización de los dispositivos museológicos para superar los límites del propio museo y, al mismo tiempo, eliminar, al menos parcial o retóricamente, los límites entre la institución y el entorno social, político y cultural de Barcelona. Si persistimos en la idea de que en la crítica institucional se pueden reconocer historiográficamente tres momentos inicialmente diferenciados, estamos en condiciones de afirmar que en el MACBA, desde su inauguración, se comenzó de inmediato asumiendo en forma regular el segundo y tercer momento de la crítica como parte sustancial de su programación. Es decir, primero, la crítica generada por los artistas desde el exterior del museo que tuvo una expresión programática de revisión y actualización historiográfica y, luego, el momento en que se intenta ir más allá del perímetro administrativo e institucional, para generar proyectos e iniciativas que tengan un ritmo y naturaleza de acción y reflexión autónoma y que, por lo tanto, adquiere una dimensión extrainstitucional y extradisciplinar al abordar temas o problemáticas que no son parte de la programación del MACBA. Quizás aquí resida el esfuerzo comunicacional de Manuel Borja y su equipo de trabajo y que identifica al MACBA de otras instituciones museales, en tanto en él coexisten tiempos (momentos) y lugares diferenciados, que conviven heterotópicamente sobre y en un mismo *site*. En tal sentido, la política expositiva del MACBA se sustenta sobre la antinomia arte-museo y

crítica-institución, como pivotes angulares de su programa, el que oscila entre las dimensiones historiográfica, representacional y relacional.

El MACBA ha desarrollado una estrategia expositiva en la que ha dado a conocer a una serie de artistas y proyectos que reflexionan en torno al sentido y rol del arte contemporáneo en función de su tiempo, lugar y público específico, haciéndose cargo de las paradojas institucionales del sistema artístico y visibilizando la obra, los artistas y los proyectos expositivos que cuestionan, critican y reflexionan en torno a los propios límites y el sentido del arte en el contexto postindustrial y globalizado actual. La programación del MACBA a partir del año 2000 y hasta el año 2008 se puede apreciar a través de una dinámica visual y textual que alternó, superpuso y relacionó en forma simultánea distintos momentos y lugares de la crítica institucional.

Las estrategias que se desarrollan bajo la dirección de Borja-Villel son estrategias que no desechan ningún ámbito de esta revisión crítica al sistema de las artes, incluida la institución, problematizada por autores como George Dickie y Arthur Danto, quienes la entienden como un campo de operación, debate y contacto, como una “arena”¹⁴⁰, en que el espacio museológico y museográfico es un territorio determinado por la praxis y encuentro de distintos agentes que velan por diversos intereses. Desde el año 2000 se han revisado críticamente aspectos relacionados con cuestiones historiográficas, estéticas, teóricas, museológicas y relacionales a través de diversos formatos expositivos, a saber, exposiciones históricas, monográficas, temáticas o de tesis. En tal sentido, se puede apreciar cómo el MACBA no ha desestimado la dimensión formalista o representacional del arte, a fin de poder ofrecer un panorama crítico de manera más formativa o educativa, capaz de alternar la mirada en torno a la historia con las prácticas actuales más complejas e inaprensibles para el público. Asimismo, se han desarrollado proyectos que convierten en fortaleza la fragilidad institucional del museo, para derribar sus *muros* retóricos y formales y visibilizar la oscilación entre la dimensión formalista y expandida del sistema de las artes en favor de un trabajo de formato abierto y relacional.

¹⁴⁰ En entrevista con Manuel Borja-Villel, durante noviembre del año 2007, comenta al respecto: “llamamos Arena a un espacio de discusión”.

La utopía moderna de Malraux de derribar los muros de la institución mediante la metamorfosis producida por las distintas formas de transmisión de la imagen –desde la reproducción a la propia memoria– tuvo su momento más radical bajo la dirección de Borja-Villel. El contexto histórico de una Barcelona que ha buscado insistentemente ser otro “modelo” de gestión, economía y cultura, favoreció la gestión de la institución de cara al público a través de problemáticas expositivas que efectivamente lograron imponerse como tema y experiencia en amplios sectores de la ciudadanía y del turismo globalizado.



Exposición *Edición agotada*, MACBA, 2001

Las temáticas extramuseales o extradisciplinarias comenzaron a establecer un marco ampliado de acciones y metodologías tendientes a señalar al museo como una institución consciente de su tiempo histórico y cuyo rol va en línea con la revolución y cambios propuestos a fines de los años sesenta. La conciencia respecto de la contaminación del planeta, las injusticias políticas, las dictaduras y los grupos de poder como el G8. Las manifestaciones contra este grupo el año 1999 en Seattle dieron inicio a la reacción y rechazo al modelo político y económico del “mundo globalizado” en la ciudadanía de diversos países; y el MACBA recogió este clamor en su programa permitió con la creación de talleres de trabajo y grupos de estudio que canalizaran de algún modo el rechazo a tal modelo de organización y distribución del poder mundial. La sensibilidad respecto de este y otros temas fue muy clara; la cumbre que se intentó celebrar en Barcelona fue suspendida ante el riesgo de la protesta popular, pues ya varios movimientos antiglobalización se

habían desplazado hasta la ciudad. El atentado contra las Torres Gemelas extremó todas las sensibilidades y posturas ideológicas y la invasión a Irak de Estados Unidos y las fuerzas aliadas de Inglaterra, Alemania y España fue el motivo para que finalmente se creara un clima de expectación y crítica respecto de la guerra. En Barcelona se organizaron marchas, *caceroleos* y pitadas para manifestar desde el ámbito familiar e institucional “No a la Guerra”. En la fachada del MACBA permaneció colgado un lienzo en el que se hacía evidente esta toma de partido. Así, el MACBA pudo canalizar las iniciativas críticas que estaban al margen de la institución, y se buscó la forma de integrar a diversos colectivos y personas independientes en un trabajo en el que la institución se convertía en su “aliado” temporal facilitando su infraestructura para el trabajo en equipo, honorarios y gastos de producción.



Fachada del MACBA, con cartel antiguerra, 2001.



Demolición de una Rampa, Feria New Art, julio de 2001.

De este modo, la alegoría se convierte en el modelo de todo comentario o interpretación en la medida que cada uno realiza una intervención sobre la escritura y sentido del texto o fuente original.

Lo que me interesa, no obstante, es lo que ocurre cuando esta relación tiene lugar en el seno de las obras de arte, cuando describe su estructura. La imaginería alegórica es una imaginería usurpada; el alegorista no inventa imágenes, las confisca. Reivindica su derecho sobre lo culturalmente significativo, presentándose como su intérprete. Y en sus manos la imagen se transforma en otra cosa (*allos* = otro + *agoreuein* = hablar). No establece un significado original que pudiera haberse extraviado u oscurecido; la alegoría no es hermenéutica. Más bien, lo que hace es añadir otro significado a la imagen (Owens 2001, 205).

El MACBA ha trabajado en torno a la dimensión tautológica del arte a través de los artistas que han desarrollado la crítica institucional desde fines de los sesenta revisando, deconstruyendo y “aislando” cada uno de los aspectos que componen el mundo de las artes y, en particular, del museo. De algún modo, el museo y todo lo que implica –roles, objetos, sentidos y puesta en escena– se ha convertido en un significante disponible para nuevos significados. Esta fragmentación de la unidad museológica puede ser catalogada de alegórica en la medida de que es una actitud, una técnica, una percepción y, al mismo tiempo, un procedimiento. Esta dimensión alegórica –propriadamente posmoderna– se produce cuando un *texto* es reinterpretado por otro: “Este aspecto metatextual se invoca siempre que se critica la alegoría como una interpretación meramente añadida postfacto a una obra, un ornamento retórico o una floritura” (Owens 2001, 204-205).

Como la crítica institucional no debe sucumbir o ser cooptada por el poder significativo y hegemónico del arte, cada parte o aspecto discursivo o material del museo se ha convertido en un conjunto diverso de unidades significantes, que no necesariamente buscan un consenso o un acuerdo a la hora de ser puestas en circulación y ser interpretadas. Es sintomático que Craig Owens esté presente en el catálogo de la Colección del MACBA,

anunciando el ámbito bajo el cual se suceden y alternan las obras con el programa de actividades:

La alegoría experimenta una lógica atracción por lo fragmentario, lo imperfecto, lo incompleto –afinidad que encuentra su más cumplida expresión en la ruina, identificada por Benjamin como el emblema alegórico por excelencia–. En la ruina, las obras de los hombres se reabsorben en el paisaje; las ruinas representan la historia como un proceso irreversible de disolución y decadencia, como un distanciamiento progresivo respecto del origen (Owens 2001, 206).

Esto indica, entonces, que en la medida en que se dispersen las distintas unidades que constituyen el sistema de las artes, en la medida en que se les “abandona” a su propia suerte y se espera su “ruina”, surge la dimensión alegórica como una forma de reactivar y revisar el museo y sus contenidos en el paisaje de la cultura actual. En esta diseminación de unidades significantes, varios de los artistas que se han presentado en el MACBA, vivos o fallecidos, han intentado recuperar la dimensión productiva de la ruina, reanimando estos fragmentos para renovar el museo desde sus partes y, por lo tanto, rehuyendo la tradicional estrategia institucional donde de manera funcionalista privilegia el *todo* por sobre las *partes*.

Esta dimensión alegórica que en algunos momentos de la historia del arte ha constituido una dimensión tautológica de las prácticas y el discurso artístico, en otros esta autorreferencialidad o “negatividad” del arte ha permitido señalar y, en cierto modo, reinaugurar el rol de la institución en tanto lugar específico (*site specific*) operando y ejerciendo su tiempo histórico o tiempo específico (*time specific*) en el que acontece esta recuperación museológica expandida o posmuseológica en la medida que habilita y pone en valor una infinidad de fragmentos diseminados: “Las obras ubicadas en un espacio físico son efímeras, están instaladas en lugares concretos por un período limitado, y su transitoriedad da la medida de su carácter circunstancial”¹⁴¹. Las intervenciones

¹⁴¹ Tanto Owen y Zunzunegui concluyen que las prácticas artísticas del MACBA forman parte de la recuperación de esta paradoja. El MACBA aspira al tercer momento de la crítica, mediante, por ejemplo, el

conceptuales y formales de artistas, sobre y en los museos, acentúan el carácter efímero y circunstancial de las instituciones culturales en general, de modo que exponer la fragilidad institucional se constituye en una práctica artística que extrema la temporalidad limitada de la exposición y la abandona en el paisaje que ofrece la distancia temporal, mediante los catálogos y el archivo que ha generado la institución.

Porque el Museo puede ser visto como la expresión procesual de un saber enunciativo articulado en múltiples unidades enunciativas de saberes parciales, siendo, precisamente, uno de los problemas centrales del análisis del discurso la reconstitución potencial de la unidad de sentido global a partir de los distintos fragmentos particulares en los que aquel se articula (Zunzunegui 2003, 146).

De este modo, desde una perspectiva semiótica y procesual “cada uno de los dos planos que constituyen cualquier lenguaje se articulan en torno a la oposición forma versus sustancia” (Zunzunegui 2003, 23). La forma versus el contenido museológico es lo que se convierte en el *objeto* de análisis al ser el propio museo donde toma cuerpo la significación y sus múltiples relaciones de contexto y significado.

proyecto de Las Agencias (2001) y el proyecto *Cómo Queremos Ser Gobernados* (2004), que finalmente no se pudo convertir en exposición, lo que reveló un cierto “fracaso” de la representación visual y expositiva del proyecto.

Capítulo 6

Crítica institucional y su contexto en Chile: un programa de crítica institucional en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) –Ejercicios de Colección–

6.1 Antecedentes de la crítica institucional en Chile

El análisis de los distintos momentos de la crítica institucional, desarrollado en el capítulo 3, es un marco para dar cuenta de las intervenciones y proyectos expositivos en el Museo Nacional de Bellas Artes y que no han sido catalogados como tales. En esta breve historia de críticas a la institución museo y de proyectos que cuestionan, problematizan, dislocan y desmaterializan la obra en su interior, también existen artistas en Chile de la primera y segunda generación, es decir, aquellos que critican a la institución en cierta tensión y distancia con ella institución a aquellos que producen su crítica desde ella y en complicidad sus autoridades.

Si los autores de primera generación se pueden situar entre 1967 y 1970, como Daniel Burén¹⁴² con su propuesta disidente en la Documenta de Harald Szeemann, Hans Haacke y Marcel Broodthaers sus obras críticas al régimen museal, es significativo que en Chile se produce un arte crítico de manera aislada, pero simultánea, a suficiente distancia de los autores citados y sin mayores contactos e intercambio con ellos. Por ejemplo, Broodthaers presentó el *Museo ficticio* en su propia casa en Bruselas en 1968 y 1969. El artista trasladó, posteriormente, las obras, a los amigos y la discusión y puso a la venta sus museo en Kassel, gestión que por supuesto fue un fracaso:

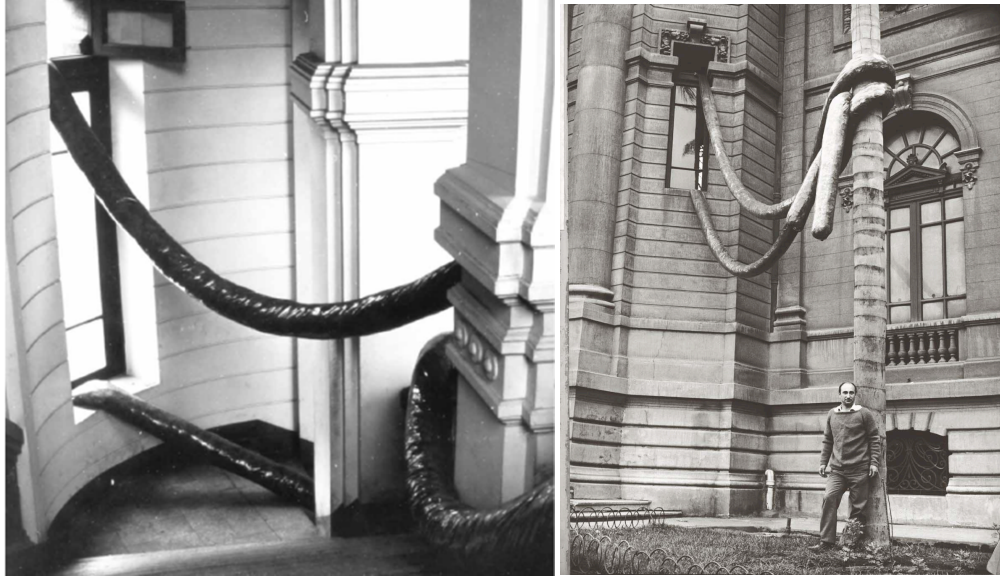
Este es mi *Museo Ficticio*. Unas veces hace el papel de parodia política de las manifestaciones artísticas, y otras veces el de parodia de los acontecimientos políticos. Es lo que suelen hacer los museos oficiales y los órganos como la Documenta. Eso sí, con la diferencia de que una ficción permite captar la realidad y al mismo tiempo lo que ella oculta. Este museo, fundado en Bruselas en 1968, cierra sus puertas en la Documenta (1995, 223).

¹⁴² Daniel Burén en <http://catalogue.danielburen.com/fr/oeuvres/1945.html>.

En Chile, la deconstrucción o dislocación de la institución museo se puede reconocer más que en una escena estructurada o influenciada por los acontecimientos de mayo del 68, en un estado de alerta o que correspondía a un cierto espíritu de época¹⁴³, puesto que estas producciones acontecen con cierta simultaneidad a miles de kilómetros de distancia de la escena europea y estadounidense.

La obra *Cuerpos blandos* de Langlois fue una de las primeras que instaló un gesto crítico a la institucionalidad artística, ya que subvirtió el orden establecido hasta ese momento, problematizando la idea de obra de arte y los protocolos expositivos, al mismo tiempo que las expectativas del público habitual del museo y de la prensa entran en crisis. La intervención *Cuerpos blandos* (octubre de 1969) consistió en una manga de polietileno rellena con papel, de 400 metros de largo que recorría todo el interior y exterior del museo. Esta intervención constituyó una gran alteración administrativa y no quedó exenta de censura, puesto que la prensa no registró el acontecimiento y pasó casi desapercibido. La manga de plástico recorría depósitos de colección, muros, pasillos, escaleras y oficinas administrativas; fue la primera vez que una obra intervenía claramente a la institución y la convertía en un soporte de obra conectando en un solo gesto las zonas restringidas del museo y el exterior de la vía pública. El conflicto no se hizo esperar, y como habría una visita presidencial, el Director, Luis Vargas Rosas, ordenó guardar la obra en espacios que no fueran visibles al público, como ciertos depósitos de la colección ubicados en galerías adyacentes al ingreso habitual. Frente a esta acción, se tomó una serie de imágenes fotográficas que finalmente enriquecieron la intervención, en la medida que se registró la convivencia y abandono de la manga junto con otras piezas de la colección.

¹⁴³ El propio Daniel Burén a través reconoce la vocación y claridad con la que los artistas de fines del año 1968 se enfrentan a la cultura y la sociedad, y de algún modo interpreta muy bien lo que realizó en Chile Juan Pablo Langlois: “El arte ha cambiado sus tradiciones, sus academicismos, sus tabúes, sus escuelas, etc., cien veces cuanto menos, porque el cambio sin fin está en la vocación de aquello que está en la superficie y, en tanto no toquemos la base, obviamente nada fundamental cambia”, en “Peut-il Enseigner l’Art?”, *Galerie des Arts* (septiembre de 1968), citado por Douglas Crimp en *Posiciones Críticas* (Madrid: Akal/Contemporáneo, 2005), 78.



Juan Pablo Langlois, al costado del frontis del Museo Nacional de Bellas Artes, bajo parte de la obra *Cuerpos blandos*, 1969.

La alusión al trabajo de Claes Oldenburg es pertinente si se piensa en sus esculturas blandas del mismo período. Sin embargo, la obra de Langlois se distingue por radicalizar y extremar los límites formales y escalas habituales en un contexto donde aún no se problematizaban esos aspectos, haciéndose cargo del arte conceptual en su sentido inmaterial de las prácticas y estableciendo afinidad directa con el *site-specific* (*land art*, *earthworks*, etc.). *Cuerpos blandos* excedía la capacidad del museo de contenerla discursivamente. La intervención respondió a la invitación del director entrante, Nemesio Antúnez, quien había vivido en Estados Unidos durante los años sesenta y que estaba familiarizado con estas nuevas prácticas artísticas del arte conceptual, pop y minimal.

Gordon Matta-Clark también forma parte de este primer momento de crítica institucional. En 1972 vino a Chile y realizó una intervención en el costado sur del hall central, específicamente en la zona de los ductos de aire acondicionado¹⁴⁴. El director del museo, Nemesio Antúnez, había empezado la ampliación del edificio con la construcción de un

¹⁴⁴ Para mayores referencias ver el catálogo de la exposición retrospectiva de Gordon Matta-Clark, comisariada por Tatiana Cuevas, en el MNBA de Santiago de Chile y el MALI de Lima, Perú, 2010-2011. *Gordon Matta-Clark: deshacer el espacio* (Santiago: MNBA, 2009).

gran subsuelo que pasó a llamarse posteriormente sala Matta. Como el museo estaba en obras, Matta-Clark realizó una intervención con los objetos que hubiera a disposición.



Gordon Matta-Clark, Intervención “Claraboya”, 1971-1972.

Otro proyecto que supuso una intervención del museo fue *Salón de otoño* de Cecilia Vicuña en el año 1972. En dicha oportunidad, la artista y poeta visual, propuso el traslado de una gran cantidad de hojas de árboles del parque Forestal y las dispuso en todo el suelo de la sala Forestal, destinada en aquel entonces a exposiciones temporales. La sala quedó cubierta por más de un metro de hojas, que el público iba pisando a medida que ingresaba al recinto. En los muros una serie de poemas aludías al cuerpo, al deseo y seducción del otro.



Salón de otoño, sala Forestal, Museo Nacional de Bellas Artes, 1972.

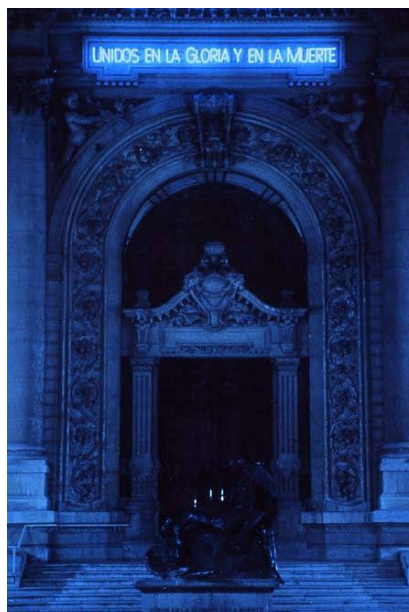
El colectivo de Arte CADA (Colectivo de Acciones de Arte) intervino la fachada del Museo Nacional de Bellas Artes, el 17 de octubre de 1979, desarrollando la segunda acción de Inversión de Escena, que consistió en cubrir la fachada con una gran tela blanca. La magnitud del lienzo impedía el acceso a una institución que estaba irremediabilmente tramada y contenida en el discurso de la dictadura. El mismo año, Lotty Rosenfeld interviene frente al museo las líneas del pavimento con una franja perpendicular, como parte de la serie de *Una milla de cruces sobre el pavimento*.

Esta primera generación de artistas que critica la institución se contextualiza y comprende en la medida que se identifican factores políticos (la dictadura), donde la cultura y el arte son signos de resistencia y sobrevivencia, e incluso, para no morir de pena ni miedo como lo ha sostenido Raúl Zurita. Asimismo, se pueden identificar algunos nexos entre algunos autores de la escena local con la posvanguardia europea y estadounidense. Respecto de este primer momento, Justo Pastor Mellado señala que:

Es cosa de estudiar la documentación de los años 1969 y 1971, para no ir más allá y complicarle las cosas a los ya machucados *comentadores-de-glosa*. Se debe consultar las exposiciones de Camnitzer y Porter y ponerlas en línea con el mito de la conferencia de Kossuth traducida por Downey, para terminar con la destrucción del envío del mismo Downey a la exposición que “la Chile” organizó en el MAC de la época, bajo el “oportuno” título de *América, no invoco tu nombre en vano*. Sin contar, por cierto, que la intervención “paradigmática” de Gordon en

el MNBA fue convenientemente inadvertida por los artistas totémicos de los ochenta (2010, párr. 4).

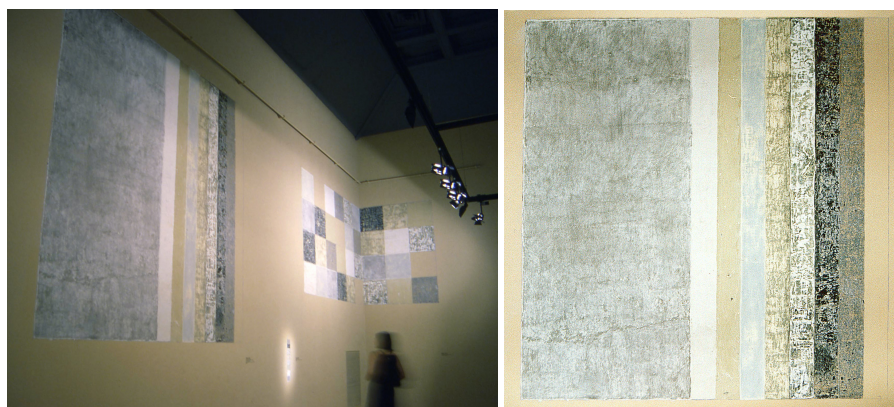
La segunda generación de artistas que hacen crítica institucional en Chile se puede situar tras el arribo de la democracia. La intervención y exposición de Gonzalo Díaz, titulada *Unidos en la gloria y en la muerte*¹⁴⁵ del año 1997, convirtió al museo en el objeto retórico y discursivo a intervenir. Instaló un letrero de neón sobre la fachada con la frase *Unidos en la gloria y en la muerte* y en la Sala Matta organizó una serie de columnas de la construcción (alzaprimas) que configuraban una estructura de soporte y contención del todo el edificio. De algún modo, Díaz aludía a su condición de soporte estructural, instalando la pregunta ¿es la obra del artista la que sostiene a la institución o a la inversa? La relación tensa entre Ícaro y Dédalo, figuras de la mitología a la que alude la expresión de unión, es una analogía de la unión inevitable entre dos instituciones que comparten un mismo edificio, en este caso la Escuela y el Museo de Bellas Artes.



Gonzalo Díaz, *Unidos en la gloria y en la muerte*, Museo Nacional de Bellas Artes, 1997.

¹⁴⁵ El título de la exposición de Díaz referencia al nombre de la emblemática escultura de Rebeca Matte que se encuentra en el frontis del museo, *Dédalo e Ícaro: unidos por la gloria y por la muerte*.

El proyecto de Rainer Krause titulado *Remover la pintura* (1999) consistió en remover por capas la pintura de una de las paredes de exposición del segundo piso, donde, posteriormente, se alojaría la colección permanente. El objetivo de Krause era ir develando las distintas capas hasta llegar a la pintura original con la que fue inaugurado el museo. El resultado fue una suerte de pantón con diferentes colores y texturas, en el que se podían identificar y, por lo tanto, reconocer el color de las murallas de una exposición de Arte proveniente de Ecuador, el color gris de retrospectiva de Eugenio Dittborn y el de otras exposiciones que se habían realizado en esa sala y que habían requerido de su propio color de muro. El artista –en un gesto arqueológico que devela capas– escarba en los muros para reconocer y mostrar la historia de lugar, en clave foucaultiana si pensamos que el espacio museal es varios espacios a la vez.



Rainer Krause, *Remover la pintura*, Museo Nacional de Bellas Artes, 1996.

En este mismo contexto de crítica institucional se ubica intervención a la colección permanente del MNBA del artista Pablo Langlois (hijo), quien en el año 1999 distribuyó una serie de marcos que contenían frases, comentarios y reflexiones que establecían relación con las obras del museo y su contingencia, mediante la incorporación de la voz de los espectadores. Esta exhibición da las primeras señales de inestabilidad y revisión crítica de la colección permanente del MNBA, puesto que al explicitar las voces registradas por Langlois –mediante encuestas informales, observaciones en terreno y seguimientos del público– el artista puso en escena las subjetividades inscritas en ellas al enmarcarlas y exhibirlas junto a las obras que las motivaron.



Pablo Langlois, Día, Museo Nacional de Bellas Artes, 1999.

En el contexto de la exposición *Transferencia y densidad* del año 2000, que hacía una revisión del arte desde 1973 hasta el fin de siglo y que fue curada por Justo Pastor Mellado, Carlos Leppe presentó su acción *La gruta* en la inauguración. A las 20 horas llega un taxi que se sube a la vereda del frontis, desde el cual desciende Leppe con un cartel colgando de su cuello con la frase “Yo soy mi padre” y con un maletín de madera, de aquellos que utilizan los pintores, avanzaba de rodillas mientras gritaba “Ay la gruta, que viva la gruta!!!”. De este modo recorrió el hall central hasta llegar a la rotonda del ala sur del primer piso, donde se emplazaba una representación volumétrica del cerro San Cristóbal construida de pelo recolectado de peluquerías del centro de la ciudad: una virgen de yeso blanco presidía la cima. Carlos Leppe, sentado junto al cerro de pelo, abre su maletín y saca una serie de paquetes con envoltorios irregulares, abre uno de ellos y desde adentro, conservando su olor, emerge un cerro de excremento. El artista toma con sus manos los desechos y se los pone en la cabeza llorando desconsoladamente, mientras se escucha la voz de su madre relatando las dificultades del parto. Sobre el nuevo montículo en su cabeza, pone, en la cima, una cerámica precolombina destrozada que representaba un pene, emulando a la virgen del cerro, y luego desfallece contra el suelo.

Hay que considerar esta acción de Leppe y sus connotaciones en una afinidad con el marco de la crítica que establece la artista Andrea Fraser a las prácticas de creación, exhibición y difusión artística en sus series *Performances in situ* de los años 80, entre ellas. Dentro de estas acciones está la performance *Little Frank and his carp*, realizada por Fraser al interior

del Guggenheim de Bilbao el año 2001. Esta situación en la que el devenir de un proceso crítico que acaba por tomarse a sí mismo como único objeto, condujo a Andrea Fraser a considerar la institución artística como el marco insuperable de todo lo que define el régimen artístico y que se sostiene mediante la interiorización de la crítica a él dirigido a ella, aspecto que Holmes destaca enfáticamente (2007).

Leppe, a través de esta *performance in situ*, exterioriza una serie de textos y subtextos, enunciados por su propia voz y por la grabación de archivo de su madre. Todo se orquesta según avanza y se detiene en el museo. Llega de sorpresa a la inauguración, pero como se trata de público del mundo del arte, es apreciado con expectación, fue filmado y fotografiado por muchas personas que lo siguieron en sus recorrido. La acción de Fraser también es por sorpresa, pero esta es una intervención en medio de un día regular de visitas al museo. Leppe, en cambio, llega como artista, y como tal se desplaza; agrade visualmente el gusto y el canon del Bellas Artes su aspecto zarrapastroso, dejando ver sus carnes mórbidas, su reptar penitente para ingresar a la institución. Fraser ingresa como público, de pronto se va entregando desde la fruición estética a la sexual: se desviste y se desinhibe, a medida que se va entregando a la voz de la audioguía del museo:

Escapar de las reglas del comportamiento según las cuales se nos prohíbe tocar. Nos hacemos conscientes del deseo de tocar, y esto ocurre de un modo tan inmediato que es posible compartirlo con quienes se encuentran a nuestro alrededor (Fraser 2007, 41).

Al entregarse a la voz del audioguía, se dispone a la contemplación y disfrute del edificio, ya no como una experiencia visual sino sexual, liberando al cuerpo de las ataduras y condicionamientos sociales. La gran columna del interior representa este poder fálico de máxima seducción, ya que se vincula a la ideología de la arquitectura de autor asociada a museos. En este caso, esta arquitectura recibe el cuerpo de la artista que se frota y roza contra el edificio del arquitecto Frank Ghery.

Años después, Voluspa Jarpa, formará parte de una propuesta curatorial que consistirá en la relectura de una obra clásica, donde el cuerpo de la mujer es la representación de una escena de esclavitud al estilo de las imágenes del exotismo oriental o del orientalismo de fines del siglo XIX. Jarpa ha desarrollado un tipo de investigación en la que va descubriendo, paciente y tenazmente, los distintos velos que oculta la macro y micro historia de Chile. La intervención *Marchand d'esclaves* en el Museo Nacional de Bellas Artes, entre marzo y mayo del año 2009¹⁴⁶, hizo visible la inutilidad de los dispositivos historiográficos al convertirse en solo imagen, vaciada y negada. La estrategia de censura de los documentos desclasificados por la CIA utilizada por Jarpa establece en una retórica visual que niega al mismo tiempo que revela. Los textos de historia del arte en Chile no se refieren al drama ni al contexto de la joven desnuda siendo vendida por un viejo mercenario. El autor del cuadro, Alfredo Valenzuela Puelma, fue uno de los tantos becarios del siglo XIX que trabajó por encargo o para pagar la Beca a través de obras debidamente reglamentadas (tres cuartos, cuerpo entero, una figura, dos y tres figuras) copiando a maestros de la pintura. La pintura muestra una escena donde la mujer está puesta en tensión, puesto que teniendo a la vista la historia doméstica, la historia de la esclavitud, del arte y la siquiatria, no se puede mirar ese cuerpo y esa tela de forma ingenua e inocente. Se trata de otra obra que ha sido redescubierta, rescatada, liberada metafóricamente de su esclavitud, de la omisión y negación historiográfica. Voluspa Jarpa procedió a tachar el título *La perla del mercader* y pegar sobre el muro el título original *Marchand d'esclaves*. La obra fue realizada en 1872 en París, en el mismo período en que Jean Martin Charcot hacía sus experimentos con las mujeres internadas en La Salpetriere. La pintura aborda un tipo de esclavitud y control, análoga a las manipulaciones positivistas y machistas desarrolladas por la siquiatria de fines del XIX.

6.2. Proponiendo la unión del MAC y el Bellas Artes: una premonición

En el contexto de la Bienal de Arte 2004, cuya curatoría estuvo a cargo de Patricio Muñoz Zárate, se presentó una obra que resulta hoy muy significativa. Se trata de la propuesta de

¹⁴⁶ VV.AA., *Historia Histeria, Voluspa Jarpa (Obras 2005-2012)* (Santiago: Ograma, 2012).

Sebastián Preece titulada *Visita guiada / La ruta lógica*, donde se unió, por primera vez, el Museo Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo –que comparten el mismo edificio–, mas allá de cualquier aprehensión o incomodidad administrativa y simbólica. El proyecto consistía en abrir una ruta física entre ambas instituciones para ofrecer visitas guiadas, sin embargo, no se pudo concretar por cuestiones administrativas. La “Ruta de expedición” como la denominó Preece, propuso atravesar ambos museos, recorriendo desde el exterior, desde la fachada de cada uno de ellos y “rehabilitando circulaciones originales a partir de la apertura de puertas clausuradas, y a través de la construcción de pasarelas y andamiajes de madera, que recorren los espacios perdidos desde los subterráneos hasta los techos de la edificación”¹⁴⁷. Lo que resultaba lógico, tardó diez años que ocurriera, resignifica la acción –en tanto intervención-recuperación del tránsito–, al punto de llegar a comprenderla como una experiencia artística que deviene en experiencia. En la propuesta de Sebastián Preece, se puede apreciar un modelo de crítica y reinterpretación de aspectos institucionales que superan el continente y el contenido, generando un espacio a la autorreflexividad de la institucionalidad museológica y abriendo una zona que aparecía infranqueable. La apertura de ambos lados constituye el gesto inverso al de 1929, cuando por decreto del Ministerio de Instrucción Pública, se establece la separación permanente entre la Escuela de Bellas Artes –a cargo de la Universidad de Chile– y el Museo de Bellas Artes –integrado a la DIBAM (Dirección de Biblioteca Archivos y Museos)–. Desde ese momento, la Sala Chile, el Salón José Miguel Blanco y los patios laterales quedaron férreamente reforzados y clausurados para impedir el tránsito de uno a otro lado. Preece, provoca desde su acción una cadena inevitable de preguntas: ¿por qué evitar la circulación o transferencia entre uno y otro edificio?, ¿por qué no transitar como profesional o como usuario de uno al otro lado? Vista en perspectiva, la *Ruta* parece una propuesta lógica, sin embargo, en su momento complicó a las autoridades de ambas instituciones, por lo que finalmente se redujo a una secuencia y filmación que registra el momento de tránsito y apertura de la separación, que resultó ser más sencillo y fácil de lo que se imaginaba. Si bien, la apertura se ha convertido en una realidad casi turística, porque la prensa ha hecho reportajes, y ha resultado obvia y sencilla, pues solo

¹⁴⁷ Para mayores referencias revisar *Catálogo Bienal de Arte Joven* (Santiago: MNBA, 2004) o portal de Sebastian Preece, “La ruta lógica”, <<http://www.sebastianpreece.com>>.

bastaba resolver cuestiones económicas, administrativas y operativas, la puerta que separaba ambas instituciones fue aumentando simbólicamente su tamaño en el tiempo, al punto de convertirse en una ideología, que argumentaba sin argumentos la separación de dos entidades que, en pleno siglo XXI, reforzaban sus distancia con este umbral que no se podía traspasar. Una historia kafkiana, si lo pensamos según la imagen de la puerta en la novela *El Proceso* o en el breve y contundente cuento, *Ante la Ley*, donde la puerta –junto a la que ha permanecido impotente durante muchos años, o toda la vida del hombrecito o campesino– ha permanecido abierta pero custodiada celosamente por un “rudo” guardia atento a impedir cualquier intento de atravesarla.

–¿Qué quieres saber ahora? –pregunta el guardián–. Eres insaciable.

–Todos se esfuerzan por llegar a la Ley –dice el hombre–; ¿cómo es posible entonces que durante tantos años nadie más que yo pretendiera entrar?

El guardián comprende que el hombre está por morir, y para que sus desfallecientes sentidos perciban sus palabras, le dice junto al oído con voz atronadora:

–Nadie podía pretenderlo porque esta entrada era solamente para ti. Ahora voy a cerrarla.¹⁴⁸

La reciente apertura de una puerta común entre el MAC y el MNBA¹⁴⁹ en abril de 2015 ha generado toda suerte de efectos e impresiones en los visitantes y especialistas¹⁵⁰, además de superar el simbolismo kafkiano de no poder mover una puerta cuyo espesor resultaba imposible de flanquear, donde el guardián o celador se traducía en los estrictos protocolos de convivencia diaria: la propuesta de Preece permite revisar el sentido de la apertura entre ambas instituciones, al mismo tiempo que las convierte en objetos de estudio, reconstrucción y deconstrucción, para identificar en ellas sus prácticas museológicas y a la

¹⁴⁸ Párrafo final de *Ante la Ley* de Franz Kafka.

¹⁴⁹ <http://www.cultura.gob.cl/institucionales/ministra-claudia-barattini-afirma-que-entrada-liberada-a-los-museos-actualizara-sus-vinculos-con-la-comunidad/>

¹⁵⁰ Para activar la contingencia y de algún modo señalar la importancia de la apertura de las puertas entre el MAC y el Museo Nacional de Bellas Artes y, mismo tiempo, insistir en el la gran responsabilidad simbólica y museológica que conlleva, envié una carta a la prensa que se puede ver en <http://www.latercera.com/noticia/opinion/correo-de-los-lectores/2015/04/896-626310-9-politica-cultural.shtml>

vez, su capacidad autorreflexiva que les permita reinventarse de cara a las necesidades de la sociedad en la que están insertas.



Roberto Farriol (MNBA) y Francisco Brugnoli (MAC) abren la puerta que una a ambos museos, el primero de abril de 2015.

Visto así, el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), el Museo de Artes Visuales (MAVI), el Museo Histórico Nacional (MHN) o cualquier entidad museológica de Chile, debe ser apreciada en su potencial capacidad autocrítica y creativa, y por lo tanto activar su capacidad transformadora de cara a una sociedad cada vez más exigente y cambiante. La ciudadanía se aleja cada día más de estas instituciones por considerarlas anquilosadas, desactualizadas y muchas veces, cooptadas por diversos intereses. Los museos no pueden ser espacios de reservorio y para especialistas, son espacios de producción de conocimientos y de puesta en circulación de imaginarios transformadores. Es necesaria una dimensión productiva y a la vez estratégica, que trabaje desde la crítica institucional y que dé continuidad a la serie de intervenciones de artistas en el MNBA y al programa regular *Ejercicios de colección*¹⁵¹ desarrollado entre 2004 y 2010. De este modo no se reforzarán puertas, estructuras mentales, decretos y protocolos que impidan a los museos ser entidades dinámicas y activas dentro de la sociedad y se evitará caer en la tentación de exposiciones *prêt-à-porter*, en la moda o en la tendencia a la espectacularización con efectos de temporada. Pero, más importante aún, le

¹⁵¹ Programa curatorial desarrollado por este autor con el fin de establecer una modalidad donde el Museo, sus colecciones y protocolos expositivos eran puestos en tensión y revisión a través de la mirada de los curadores y artistas invitados. La exposición tenía un grado de intervención curatorial en la medida que se alteraba el ritmo habitual del recorrido de la colección permanente del museo.

permitirán a las instituciones estar alertas al peligro de cooptación, ofreciendo sus espacios como arena de discusión o espacios creativos en permanente construcción y revisión. Este *feedback*, al decir de Manuel Borja-Villel, que genera la crítica institucional, se torna cada vez más útil y necesario en nuestros países, en la medida que aún se puede impedir el colonialismo estético y la subordinación a modelos artísticos como mercancías itinerantes y a bajo precio, movilizadas por intereses que justifican la censura encubierta con el argumento del buen gusto predominante de una clase o de una ideología estética o con el efecto de masividad provocado por una obra que desafía alguna categoría moral o ética, bajo la apariencia del arte como transgresión de límites.

La crítica institucional de artistas y curadores provoca un estado de alerta, en el que cada práctica al interior de un museo es apreciada desde su grado instituyente y, por lo tanto, en su capacidad de irradiación e impacto en la sensibilidad e intelecto de otros. En tal sentido, cualquier acto desarrollado al interior de un museo, por acción u omisión, establece una afinidad directa con la línea editorial y/o curatorial cuyo primer objeto a exhibir es la propia institución escindida de cualquier trama donde predomine la industria cultural, liberando así al museo y todo lo que implica –funcionarios, diagrama administrativo y museológico, su museografía y al contexto en que se inscribe y acontece– de una situación que tienda a lo uniforme. De esta forma es posible avanza hacia la singularidad, sustentada en micronarrativas donde el relato del museo sea autónomo, en el que la idea de memoria está en permanente relación. Un museo que sea un lugar de miradas, de relaciones dinámicas y transversales, que proponga una nueva cartografía y donde convivan muchos tiempos y, por lo tanto, muchos colectivos.

En suma, se trata, por una parte, de habilitar la mirada crítica, creativa y política, con base en los agentes culturales que protagonizan y activan a las instituciones museales; y, por otra, establecer un modelo o carta de navegación museológica en Chile una vez reforzada la importancia de este tipo de instituciones en la sociedad, puesto que de tanto problema imaginario, simbólico o real la Dirección de Bibliotecas Archivos y Museos (DIBAM), los museos privados, centros culturales y memoriales quedan aislados del escenario actual de la cultura, sin dialogar desde sus propios imaginarios con Latinoamérica, o con el mundo. Las

instituciones culturales en Chile están cada vez más aisladas, sucumben ante el presente como cautivas del mito de Sísifo, acarreado el sinsentido una y otra vez; para rescatar algo del pasado, mientras el futuro queda en condicional. Para romper esta condena mítica en el que suelen permanecer las instituciones culturales en Chile, es fundamental asumir un programa de investigación crítica que refunde a las instituciones de cara a la alta responsabilidad que tienen frente a la ciudadanía y la actualidad museológica internacional. Y esta responsabilidad, debe ser una política de Estado, al igual que la salud y la educación, que proteja a la cultura como un bien público necesario. De lo contrario, no dejaremos de pertenecer al tercer mundo subalterno que no investiga ni reflexiona, donde solo se reproducen o median modelos externos. Y, lo más importante, hipotecaremos el presente y la posibilidad de elegir nuestro futuro institucional, con un costo social que se verificará en generaciones futuras.

6.3. Ejercicios de colección

El primer ejercicio como curador –marcado por la crítica institucional– fue la revisión y cuestionamiento del programa y la narrativa de la colección permanente del MNBA a partir de metodologías y lógicas narrativas transversales, deslocalizadas y que lograran en algún momento convertirse en programas extradisciplinares¹⁵². El objetivo era que las obras revivieran y se reanimaran desde su discurso temporal y se vieran sometidas a la fricción del tiempo real y al acontecer cotidiano de un museo que ha tendido a ser reproductor de modelos institucionales, además de mediador y promotor de valores estéticos y culturales de otras partes del mundo. Esta actitud de renovación museológica y museográfica de baja

¹⁵² Aludo a un programa de investigación que se origina en el museo, pero que posteriormente se convierte en un programa extradisciplinar, en la medida que se implican otros campos y, por lo tanto, profesionales de otras áreas en un trabajo investigativo en el museo. Este programa se activó a través de la exposición *La pieza que falta*, que fue la continuación de una muestra desarrollada inicialmente el año 2008, pero por la naturaleza de la investigación, era necesario proyectar y asumir como un modelo de trabajo extradisciplinar desde la noción de Brian Holmes, superando la dimensión retórica habitual del arte especializado y avanzando hacia campos que al día de hoy se han convertido en una referencia obligada. Durante el mes de agosto he sido invitado a participar de una investigación documental titulada *Colección en peligro*, del productor y director de cine, Bruno Salas, en el marco de que *La pieza que falta*, da a conocer acontecimientos donde el MNBA se vio atacado por impactos de bala que dañaron la colección del Museo.

intensidad y escala¹⁵³ implicó una serie de efectos concatenados que significaron reorientar las acciones de los distintos departamentos del museo en función de un mismo objetivo: la puesta en valor y el reclamo de actualidad de la colección de arte chileno. De este modo, restauradores, educadores, investigadores, museógrafos, curadores y artistas comenzaron a trabajar desde una nueva perspectiva. Esto significó asumir la metamorfosis¹⁵⁴ a la que se ven enfrentadas las obras como una metodología de ensayo e investigación visual sostenida en forma permanente al interior del espacio museal.



Vista general, exposición *Colección Permanente: Nuevas adquisiciones*, 2008.

Los *Ejercicios de colección*¹⁵⁵ implicaron comprender una de las labores –respecto de la memoria patrimonial– residía en reinscribir en el hoy precisamente aquella zona que aparecía como la más estable, segura y museal. Considerando las dificultades

¹⁵³ La situación financiera y por lo tanto administrativa del Museo Nacional de Bellas Artes, no dista demasiado de lo que ocurre con los museos públicos de América Latina. Ante la falta de recursos, su programación se ve condicionada y determinada muchas veces por los sponsors privados que tienden a imponer un gusto y un tipo de arte, al financiar “éxitos de taquilla”. Cuando un museo no puede elaborar su programa expositivo por falta de recursos, suele verse condicionado por los financiamientos externos. *Ejercicios de colección* se estableció sobre la base de una práctica de bajo costo y alto nivel de impacto, en la medida que los visitantes advertían cada intervención.

¹⁵⁴ Asumiendo inicialmente la noción de “metamorfosis” de Malraux de 1947.

¹⁵⁵ A partir del año 2004 se inició este ciclo de intervenciones a la colección permanente. El nombre obedece a una cita al título de un libro de Raymond Quenau, *Ejercicios de estilo*, que reúne 99 variaciones narrativas y literarias sobre una anécdota trivial. El despliegue de esta multiplicidad de formas de construcción de relatos ofrecida por Quenau, termina demostrando la puesta en abismo a la que se ve enfrentada la interpretación múltiple y fragmentada en infinidad de relatos, de lo que denominamos realidad. Por lo tanto, estas variaciones también demuestran el fin del estilo, entendido como un canon que conduce de tal o cual manera, la sensibilidad de los escritores y los lecto-espectadores (tanto para el mundo literario como para el museológico) editado por Gallimard en 1947.

presupuestarias y la falta de profesionales que pudieran desplegar una avanzada de acciones tendientes a la recuperación museológica del arte chileno en función de lo que el museo pudiera efectivamente satisfacer, implementé un programa expositivo que estableciera una dinámica de permanente reflexión patrimonial a partir de visiones diversas y desafiantes, donde el ejercicio de interpretación y reflexión analítico no estuviera en proporción con la intervención misma. Para ello, establecí un ciclo de intervenciones a la colección permanente que implicara muy pocos movimientos, poca inversión y, al mismo tiempo, tuviera un gran impacto en el visitante del museo, y por extensión en la comunidad artística nacional. Así visto, se ha logrado reinstalar la imagen del museo como un espacio de deseo, no solo en el sentido consagratorio y antológico de la relación del artista con la institución, sino también como un espacio que se convierta en la extensión de la investigación y, por ende, del taller del artista. Esta operación curatorial me llevó a observar con atención distintas estrategias expositivas e institucionales en cuyo centro residiera la capacidad de innovar y tensar la relación entre la institución, la obra y el espectador. El objetivo principal de los *Ejercicios de colección* ha sido ofrecer nuevos puntos de vista, de interpretación y de actitud contemplativa –no solo en el sentido retórico de la expresión– respecto del patrimonio artístico del Museo.

Desde el año 2004 al 2010 se realizaron 15 ejercicios de colección, incluso convirtiéndose en un programa que se desplazó a un museo regional en la ciudad de Concepción. Esto quiere decir, que la eficacia del programa no sólo residía en la posibilidad de “renovación de las prácticas” curatoriales, sino que también se convirtió en un motor de creatividad y de apropiación de los espacios institucionales. La contingencia del terremoto, el desastre natural conocido como Terremoto en Chile, que asoló la región del Bio Bio, abrió la oportunidad para realizar una exposición por encargo en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción.



Vista del cartel de la exposición *Ejercicios de Colección*, MNBA, 2008.

Ejercicios de colección como programa generó diversos efectos institucionales y comunicacionales, de diversa escala y magnitud. A la adquisición de nuevas obras chilenas se agrega la renovación o dislocación del montaje de la colección permanente. El nuevo montaje no será un recorrido cronológico desde la Colonia hasta hoy, sino que buscará potenciar las lecturas posibles y el aprendizaje de la historia del arte chileno a través de secciones temáticas y obras representativas, sumando documentos y registros audiovisuales, entre otros materiales de apoyo. Una sacudida al “halo de permanencia” del patrimonio.¹⁵⁶

A nivel de prensa, una reacción negativa donde el artículo publicado el domingo 2 de agosto en el *Artes y Letras del Mercurio*, el crítico Waldemar Sommer despliega adjetivos y descalificaciones contra el Museo, las obras y los artistas de un modo absolutamente extemporáneo, grosero y poco educativo. Se debe señalar que, aunque no le guste al Sr. Sommer existe un punto de no retorno en cuestiones culturales, artísticas y museales¹⁵⁷ que

¹⁵⁶ “Una sacudida al patrimonio artístico nacional”, 18 de Diciembre de 2005, *El Mercurio*, p.18.

¹⁵⁷ Lo *museal*, viene a ser un término que supera lo museológico y lo museográfico desde la perspectiva de Ernst Junger, al respecto Jean Luis Deotte citando a Junger dice: “Vivimos en un mundo que, por un lado, parece una faena y por el otro lado un museo. La diferencia entre las pretensiones propias a estos dos paisajes es que nadie está obligado de ver en una faena más que una faena, mientras que reina en el paisaje del museo una atmósfera edificante que ha llegado a revestir formas grotescas. Hemos llegado a una especie de fetichismo histórico que se encuentra en relación directa con la falta de fuerza creadora. También es consolador pensar que, por efecto del desarrollo de grandiosos medios de destrucción, una especie de

nos instalan en pleno siglo XXI bajo un nuevo paradigma en donde nociones como lo relacional, la micropolítica, la crítica institucional, el arte contextual y la museología crítica ya son una práctica habitual que lleva cerca de 20 años. ¿Qué ha supuesto esto?...que las instituciones han debido actualizar sus formatos de mediación en función de nuevos conceptos y nuevos modos de relación y recepción de un nuevo y activo espectador, fundamentalmente porque existe plena conciencia por parte de los artistas y los investigadores de diversas áreas del conocimiento que la historia del arte ha debido reformular y revisar sus postulados a fin de no quedarse en el pasado y así comprender el “tiempo real” en el que acontece el arte actual.

Es importante aclarar que el problema de la crítica del Sr. Sommer no tiene que ver con que valore bien o mal al Museo, los artistas o las obras; no es una cuestión axiológica, sino que más bien tiene que ver con una cuestión epistemológica, es decir en cómo desaprovecha el poder de sus 700 palabras para comunicarse con un lector ávido de nuevas referencias, experiencias y conocimientos. No conforme con ello, el mismo crítico del diario El Mercurio, arremete, pues su molestia respecto de la nueva forma de exponer le provoca muchos problemas y no duda en criticarlos con eufemismos, que revelan su molestia:

Ya no se trata de airear, de desmelenar con sutileza, de abrir horizontes, de hacer más atractivo para el visitante nuestro historial pictórico. Ahora, con rabia iconoclasta, el Museo Nacional de Bellas artes está interviniendo su colección permanente de pintura chilena. Y no olvidemos que ella resulta el conjunto más completo y valioso existente en nuestro país. Desde hace algún tiempo se ha advertido intentos más o menos tímidos de cambio radical. Recordemos un discutible Claudio Bravo en medio de testimonios del siglo XVIII, y después, con mayor intensidad, las paráfrasis lamentables, a través del Video de Gil de Castro – de gruesa obviedad-y, antojadiza, de Valenzuela Puelma. Hoy día, el afán “revolucionario” sí aparece de veras profundo en cuanto a amplitud. Al respecto tengamos en cuenta que, siempre, toda revolución estética se justifica sólo cuando llega a construir algo nuevo y verdadero. Así lo demuestran, por ejemplo, el

correspondencia secreta acompañe la acumulación y la conservación de esto que se llama el patrimonio cultural.” E. Junger, p.253)

impresionismo en pugna con el realismo, el pop art con el expresionismo abstracto.

158

Y no conforme con establecer esta crítica, luego en el año 2007 el mismo crítico arremete: Tensos contrapuntos suele producir este sistema de montaje sin indicación de títulos, fechas, ni ordenamiento cronológico. Corresponde a un modo original de encarar el concepto corriente de retrospectiva [...] Así, para acompañar la filmación libre de una otrora acción de arte, registro visible a través de un agujero en el muro, a la manera de Duchamp, se colocó simplemente la pintura de J.F. González, “Panorama de Santiago”. Nos parece un procedimiento más bien anecdótico, que no agrega mucho al video de Altamirano.¹⁵⁹

En materia propiamente museológica, las instituciones desde fines de los ‘80 han convenido a nivel Mundial en revisar críticamente la forma y el fondo de sus prácticas y discursos, una cuestión que ya venía desde Mayo del 68 y que recién en plena posmodernidad comienza a acontecer. Para contextualizar podemos nombrar ejemplos de nuevos formatos expositivos como *Macking Choices* o *Museum as Musee* del MoMA; *Exhibitings Contradictions* de la Tate Modern; *Antagonismos* en el MACBA de Barcelona o *Asincronías* en el Museo de Bellas Artes de Murcia en España, donde se han redefinido la idea de “colección permanente” en función de inaugurar nuevas formas de reinterpretación y apropiación del patrimonio visual a través de un guión curatorial que establece contrapuntos, tensiones o diálogos entre obras de diversa naturaleza formal, conceptual y temporal. ¿Qué se ha logrado?...dejar atrás la pretensión de una historia del arte sancionadora, teleológica y poseedora de la verdad, asumiendo el territorio del arte como una zona de contacto y de riesgo; cambiante, versátil y libre protagonizado entre artistas, funcionarios de museos y espectadores dispuestos a renovar las prácticas y discursos. El director Milan Ivelic, de aquel entonces, reflexionó con convicción frente a este giro producido en la Colección Permanente, que no sólo supone la innovación museográfica del dispositivo museológico, sino que también establecer un programa de adquisiciones que

¹⁵⁸ Waldemar Sommer, en “Un museo intervenido”, El Mercurio, Domingo, 02 de agosto del año 2009, p. 14.

¹⁵⁹ Waldemar Sommer, 17 de Junio de 2007, El Mercurio, p. 11.

permitiera incrementar la colección, de cara a la celebración de los 100 años del Museo. A saber el 18 de septiembre de 2010. Esto se tradujo en que nos asignaron el año 2005 treinta millones de pesos, al respecto Milan Ivelic sintetiza:

Si bien esta cifra no nos permite comprar el Matta o el Claudio Bravo que quisiéramos, no deja de ser relevante este apoyo de la DIBAM a la conservación del patrimonio. Si nosotros no adquirimos, hay un particular que sí lo puede hacer, y esa obra dejaría de exhibirse en un espacio público para ocupar la bodega o el living de una casa. [...] Estamos trabajando en una museografía que resulte estimulante para que el público conozca el contexto y los cruces que se producen al colocar una obra al lado de la otra. Ya lo hemos hecho al colgar una pintura colonial junto a otra de Claudio Bravo. La idea es huir de una museografía lineal.¹⁶⁰

Años después, el mismo Director, a punto ya de dejar su cargo, es entrevistado en el mismo diario El Mercurio:

–Usted ha hablado de superar el concepto de colección permanente y, antes, el de atesoramiento. ¿Cómo hacer para no devenir en un centro cultural?

–La razón de ser del museo es, por supuesto, la colección de arte chileno. Nos gustaría trabajar mucho más en torno a ejercicios de colección con ella, pero no lo podemos hacer, porque no tenemos más espacio. Obviamente podríamos utilizar todos los espacios del museo para mostrarla, con lo que podríamos colocar muchas más obras, pero no podemos cerrar las puertas a la posibilidad de recibir a muchísimos artistas que están emergiendo o que ya tienen una larga trayectoria. Eso nos permite, como decía, ver qué va ocurriendo con la mirada del artista a medida que el tiempo va pasando.¹⁶¹

¹⁶⁰ Milan Ivelic, en “Bellas artes expone sus adquisiciones”, Sábado, 22 de mayo de 2008, El Mercurio, 2008, p. 8.

¹⁶¹ Juan Ignacio Rodríguez Medina en “Entrevista el Futuro del MNBA”, Domingo 07 de agosto, de 2011, Cuerpo E, p. 11, http://diario.elmercurio.com/2011/08/07/artes_y_letras/portada/noticias/ACC94F10-92CF-4B2C-BF75-A9C806A6DF64.htm?id={ACC94F10-92CF-4B2C-BF75-A9C806A6DF64}

6.4 Primera Intervención a la Colección Permanente del MNBA: Contrapunto en el paisaje Chileno (2004)

Ejercicios de colección ha enfatizado el carácter procesual y cambiante de una institución que puede convertirse en un espacio de reflexión y transferencia de información perceptual y estética, superando la dimensión formalista y representacional de las obras en el formato de los museos *fast food*¹⁶². Desde la primera exposición que se tituló *Contrapunto en el paisaje chileno* se invitó al artista visual Enrique Zamudio para que propusiera una intervención de una rotonda del Museo con un par de obras que dialogaran o tensaran la visualidad y la representación al paisaje chileno. La comparecencia de fotografías que buscaban románticamente capturar el tiempo real del paisaje, versus las pinturas de Alberto Valenzuela Llanos permitió relacionar obras muy distantes temporal, conceptual y estilísticamente. No obstante el punto de encuentro residía en la posibilidad de apreciar dos visualidades y comportamientos muy afines frente al paisaje. La diferencia radica en la tecnología disponible para ejercitar la mirada sobre el paisaje chileno y sus tópicos. La exposición también permitió cumplir otra expectativa, a saber, la posibilidad de establecer intercambio con otras instituciones, y en este caso con el Centro Cultural Matucana 100, para así ofrecer un nuevo contrapunto, esta vez a nivel institucional, ya que Matucana 100 está concebido como un espacio de resistencia a la musealidad tradicional bajo la premisa de la promoción y producción de un arte experimental político y relacional. La relación entre el museo y Matucana 100 permitió hacer un intercambio de obras y actitudes que ampliaron la experiencia de lo que se entiende habitualmente por un espacio expositivo museal.

Una historia del paisaje chileno debería considerar la gradual y escalonada ocupación del territorio por parte de los antiguos habitantes y viajeros del “Chile antes de Chile”¹⁶³ y los testimonios gráficos o escritos que se han generado posteriormente para dejar constancia de

¹⁶² Siempre recordando la idea del efecto Guggenheim, con el que se alude a la *Mcmuseización* (aludiendo al formato de comida rápida de la cadena Mc Donald) o a los efectos de temporada provocados por las exposiciones convertidas en espectáculos para “masas”. A *fast food*, se porpone un *low food*

¹⁶³ La expresión junto con ser acertada en términos metafóricos también recuerda a la exposición del mismo nombre realizada en el Museo de Arte Precolombino en Santiago el año 1999.

tal despliegue: todo viajero a la larga se convierte en conquistador o dominador del territorio en la medida que retiene y explicita a otros su descubrimiento. El repaso por la literatura desde la República a nuestros días nos indica que nuestro paisaje contemporáneo se concibió simultáneamente en la palabra y en la imagen, prueba de ello son los numerosos mapas o cartografías de viaje¹⁶⁴.

La exposición *Valenzuela Llanos/Enrique Zamudio: contrapunto*¹⁶⁵ en el paisaje chileno sintetiza en un abrir y cerrar de ojos la acción temporal que va entre la *mirada* y el *vistazo*¹⁶⁶, entre la observación pausada y la mirada de soslayo que se posa en forma fugaz o permanente para visitar la fundación del paisaje. Para desarrollar algunas hipótesis se articularon seis contrapuntos para identificar las convergencias y divergencias estéticas, ideológicas y plásticas que se producen entre las pinturas de Alberto Valenzuela Llanos (1869-1925) y las fotopinturas, anaglifos digitales y esterografías de Enrique Zamudio (1955). El proyecto curatorial consideró tres ámbitos expositivos y conceptuales de tal forma que se articulara un itinerario físico y perceptual a través del paisaje, la mirada y su puesta en escena.

6.4.1. Primer contrapunto: El viajero, la luz y su sombra

El primer contrapunto surge en torno a la época de Alberto Valenzuela Llanos y de Enrique Zamudio. Valenzuela Llanos pertenece al Chile del siglo XIX, eminentemente rural y preindustrial, donde la imagen de la naturaleza se asocia a lo desconocido, lo trágico y lo

¹⁶⁴ Podemos mencionar la feliz coincidencia y la confirmación de la hipótesis del paisaje chileno a través de los 250 mapas cartográficos de América y el Estrecho de Magallanes de la exposición *Cosmografías del Sur del Mundo* realizados entre 1513 y 1854.

¹⁶⁵ La idea inicial del *contrapunto* entre Valenzuela Llanos y Enrique Zamudio fue de Lily Lanz, asesora de Fundación BankBoston. Luego, se desarrolló una estructura curatorial en la que se privilegia exponer y contraponer aquellas obras de los dos autores que establezcan relaciones por asociación o por contraste, a riesgo de forzar las obras, especialmente en el caso del amplio espectro de temáticas y estrategias plásticas de Enrique Zamudio. La metodología del contrapunto resulta muy productiva a la hora de abordar problemas historiográficos. Se puede recordar en similar dirección las exposiciones *Regreso al paisaje* (1992) realizada en el Centro de Extensión de la PUC y *Noción de tema mínimo* que confrontó obras de Pablo Burchard con José Balmes y Gracia Barrios (MNBA, 1995).

¹⁶⁶ Para mayores referencias respecto de *mirada* y *vistazo* ver *Visión y Pintura* de Normar Bryson, (Madrid: Alianza Editorial, 1991), 99-139.

mítico. Esta geografía local indómita que el baudelairiano criollo, Vicente Grez describe como un escenario poblado de accidentes geográficos y desastres naturales¹⁶⁷.

El siglo XVII fue la Edad Media de Chile. Nada más triste y lúgubre que esa época para el que la estudie social y filosóficamente. Una serie de causas naturales y otra serie de fenómenos excepcionales hicieron de ese siglo, o a lo menos de una gran parte de él, una eterna catástrofe (1968).

Esta infausta imagen del paisaje¹⁶⁸ se convierte en el telón de fondo de un sector de la sociedad que buscará su rostro e identidad en esa naturaleza a la que, al mismo tiempo, teme y desconoce. La ciudad del siglo XIX emerge como una utopía, cuya fisonomía triunfante está determinada por el estilo arquitectónico, el sentido geométrico y definido de sus calles. En los márgenes de la ciudad surge la irremediable fisura como primera herencia de la metrópolis moderna: la miseria y el conventillo. Los conventillos serán el borde y al mismo tiempo el umbral que inaugura las “distancias” sociales, económicas y culturales entre las personas que quedan dentro y fuera de la “ciudad amurallada”:

¡Oh, la horrible vida de los conventillos!
El hambre lasciva y el dolor beodo...
¡Oh, la queja errante de los organillos!
¡Oh, los dolores tintes amarillos
que en los rostros pone la ausencia de todo! (Víctor Domingo Silva 1997, 39)

Valenzuela Llanos vivirá estos contrastes a partir de su traslado desde San Fernando a Santiago en 1887¹⁶⁹. El Santiago de aquel entonces estuvo sometido a los rigores del clima y a los conflictos sociales. Sin embargo, nada de eso comparece en el arte de Valenzuela

¹⁶⁷ En 1984 Enrique Zamudio autoeditó una serie de múltiples entre los que se encontraba un texto de Rolando Mellafe en el que el historiador reflexiona acerca de: “El acontecer infausto en el carácter chileno: una proposición de historia de las mentalidades”.

¹⁶⁸ La idea misma de paisaje también se puede diferenciar respecto de naturaleza y campo. Naturaleza es “aquello” irrepresentable y profundo del ser que se resiste a toda definición permanente; el paisaje en cambio es que se representa parcialmente del ser, en tanto visualidad y estética, y campo sería el paisaje como ámbito de trabajo del hombre.

¹⁶⁹ Como una forma de establecer una distancia historiográfica y estilística, podemos recordar que la *Perla del mercader* de Alfredo Valenzuela Puelma data de 1884, es decir, cuando Valenzuela Llanos tenía 14 años y aún vivía en San Fernando.

Llanos. Tal vez, en esa omisión se manifiesta la necesidad del artista por resguardar una problemática social y política que amenazaba en todo momento con desbordarse de su cauce. A pesar de que a Valenzuela Llanos se lo reconoce como paisajista, existen algunas pinturas que testimonian otras búsquedas que superan lo vernacular y retrata aspectos sociales contradictorios del Chile cívico, republicano y europeizado. En *Calles de Valparaíso* llama la atención la zona marginal, la humildad y precariedad de la arquitectura adyacente y al centro una calle empedrada en pendiente desde donde se instala el observador. Refuerza la oposición campo-ciudad con su pintura de un hombre montado sobre un burro que dobla la esquina que está al fondo de la quebrada. A mano derecha el tendido de ropa blanca destaca en su blancura por sobre la atmósfera terrosa del lugar. La reducción de la forma y la saturación o atenuación del color acentúan la distancia que hay respecto de los cerros del fondo porteño.

En ese Chile de nuevos y reiterados extremos, donde el invierno multiplica los barriales, desborda los ríos y acequias y el verano convierte las calles en un verdadero horno, mientras el calor y el polvo invaden hasta el último rincón. No había –como es lógico imaginar– los adelantos de hoy; ni baños en las casas, piscinas públicas, de manera que la gente debía sufrir resignadamente, sin que el más elemental medio de refrigeración hiciera menos violento el calor. Los trayectos a lomo de mula a caballo, en carreta o en tren hacia el valle central, norte o sur estaban condicionados por estas inclemencias. Como dato ilustrativo de las dificultades para el traslado, cabe consignar que solo en 1821, por Decreto Supremo de Bernardo O’Higgins, se autorizó el tráfico de coches, entre Santiago y Valparaíso. Y es por una razón muy práctica, pues las rutas eran tan precarias que era necesario organizar la vía para que no hubiera accidentes ni asaltos¹⁷⁰.

De esta forma se viajaba cien años atrás. En la actualidad, las condiciones del entorno urbano al que pertenece Enrique Zamudio han cambiado, producto de una serie de modernidades que se han instalado irregularmente desde la República. En este escenario heterogéneo y posmoderno de un Chile que nunca termina de entrar o salir de la modernidad, Zamudio desarrolla un lenguaje mediante distintas estrategias aplicadas en

¹⁷⁰ Recién entre 1880 y 1883 Chile se extendió más allá de Antofagasta por el norte y del Bío-Bío por el sur.

forma simultánea y progresiva: emigrando de una imagen a otra, con una mirada móvil eminentemente urbana se orienta en diferentes rutas expresivas, las que a su vez, son elocuentes de una identidad artística dinámica, desprejuiciada y cambiante. La movilidad del viajero urbano y los medios de transporte del siglo XX forman parte de sus temáticas iniciales y es por ello que resulta frecuente encontrar serigrafías y fotoserigrafías con medios de transporte aéreo y terrestre de varios estilos y modas: estos atraviesan en forma repentina la topografía local.

6.4.2. Segundo contrapunto

El segundo contrapunto corresponde a las estrategias plásticas, en que dos problemáticas visuales buscan su particular respuesta, al mismo tiempo que reflejan las condiciones de producción en las que se originaron. Los innumerables dibujos¹⁷¹ y pinturas que fueron el ejercicio preparatorio de Valenzuela Llanos muestran sin reparos la primera fase de aproximación al paisaje. Cada pintura desde su marco tradicional es una ventana al mundo local donde se traspone y trasunta la mirada y la motricidad del artista. En *Hora solemne* (1900) y en *Puesta de sol* vemos los primeros cambios de estilo del pintor de San Fernando, al alejarse del modelado cerrado y plano de su pintura inicial (*Las Chilcas, La quebrada de los loros*, 1899) para preferir las manchas de pigmento empastado, escapando del dato narrativo y el color local, orientando sus temas hacia la captación de horas extremas de luz y visibilidad a *plein air*¹⁷². Esta comunión o común-uni6n del pintor con su modelo transita en su obra desde el naturalismo objetivo o narrativo a la pintura m1s musical o tonal. Los t1tulos de sus pinturas realizadas antes de viajar a Europa en 1901 demuestran ya su inter6s prematuro por las situaciones atmosf6ricas y metereol6gicas:

Elijo siempre esa hora. Me gusta la serenidad. Creo que ya esa pintura no cansa, no fatiga ni el esp1ritu ni la vista [...] hay siempre un gran silencio, tanto que se oye el

¹⁷¹ Tanto Antonio Romera como Carlos Maldonado comentan su fuerte afici6n por el dibujo, desde cuando viajaba en tren o permanec1an en la cubierta de un barco.

¹⁷² La pintura que se realizaba tradicionalmente en los talleres hacia el siglo XIX cuenta sus 1ltimos d1as, pues los artistas buscan nuevas estrategias para estudiar la realidad de manera directa. Ser1 la Escuela de Barbiz6n y, posteriormente, los impresionistas quienes inauguran la escena de paisajismo a *plein air*, lo que implic6 un cambio en la forma de pintar, componer, desplazar y ejecutar las obras en el lugar mismo, sin tener que recurrir al proceso dictado por la Academia.

chapotear suave del agua en las orillas. El ambiente, solemne a la caída de la tarde, parece dormido, como apesadumbrado de su honda y penetrante belleza (Romera 1969, 110).¹⁷³

Armando Lira se preguntó frente a los cuadros de Valenzuela Llanos: “¿Será, acaso, esa oposición violenta de sol y de sombra la que no logra el fenómeno plástico de la valorización y divide el cuadro en dos lonjas que luchan entre sí?” (1935). A pesar de esta dialéctica entre sentimiento y ejecución, Valenzuela Llanos armoniza los extremos a través de su personalidad: “Es que en mi vida de artista, silenciosa y retirada, no hay nada sensacional; se ha desenvuelto con toda la sencillez de mi espíritu retirado y enemigo de ostentaciones he podido fijar su rumbo” (Romera 1969, 110). Esta correspondencia entre sentimiento, mirada y gesto en Valenzuela Llanos lo consagra en la tipología del creador por antonomasia: demiurgo (semi-dios) o médium que elabora una obra original a partir de lo informe.

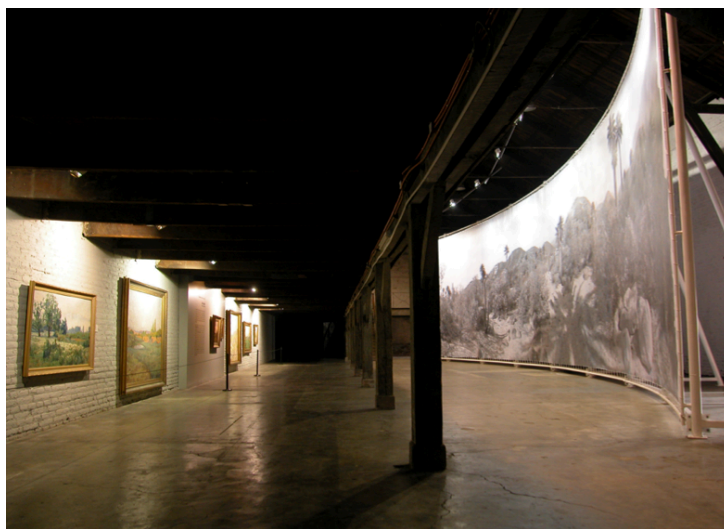
Valenzuela Llanos viajó, como pocos, a través del paisaje de Francia y Chile como si fuera un explorador insatisfecho de la vida sedentaria de la ciudad, se encaminó por los alrededores urbanos de París, Santiago o Valparaíso. Estos viajes imprimieron en Valenzuela Llanos una personalidad dual, entre la teoría y la práctica artística que le trajo a nivel académico más de algún problema¹⁷⁴. Si, por una parte, su conocimiento del arte europeo significó una ampliación de criterios y estilos, por otra, se mantuvo firme en sus propias búsquedas cromáticas y atmosféricas. Representativas de estas orientaciones son sus telas *Atardecer en la quebrada*, *Paisaje* y *Paisaje del Valle Central*.

¹⁷³ Romera, *Asedio a la pintura chilena*, 1969, p. 110.

¹⁷⁴ Carlos Maldonado se refiere a esta personalidad “dual”: “Cuando uno se refiere a la etapa formativa de Valenzuela Llanos resulta imperativo detenerse a recapacitar sobre una actitud dual que prevaleció en toda su vida de pintor: por una parte, su concepción teórica, intelectual de la obra de arte, y por otra, sus propias obras como, como acción práctica [...] Resulta evidente también esta contradicción en Valenzuela Llanos, cuando declara ya en entrevistas, su admiración por determinados pintores extranjeros. Por ejemplo en julio de 1909 (revista *Zig-Zag*) le confiesa al periodista Nathanael Yáñez, sus preferencias por Alfredo East y Brangwyn en Inglaterra, por Harpignies, Simón y Colet en Francia, por Sorolla y Zuloaga en España. Es decir, pintores todos, que en mayor o menor medida se hallaban ubicados estéticamente ya más atrás de él y ligados de manera indisoluble a los cánones naturalistas”. Carlos Maldonado, *Valenzuela Llanos* (Santiago: Ministerio de Educación Departamento de Cultura y Publicaciones, 1972), 39-40.

En estas últimas obras, la ejecución se hace tan suelta, tan amplia eliminando los detalles secundarios, la luminosidad tan soberana, que se presenta al espíritu del pensamiento de que el gran artista, en vísperas de entrar en la noche eterna, humanamente hablando, del sepulcro, gritará como el famoso poeta: “¡Más luz! ¡Más Luz!” y conquistará esa luz, para dejar un brillante reflejo de ella, antes que se apagara definitivamente para él (Lira 1935).

No es necesario buscar en Enrique Zamudio la ambición fotográfico-impresionista respecto de la luz, pues la captación de la realidad con la que vive y convive a través de su propia experiencia cotidiana o a través de archivos encontrados, se hace visible en su obra por razones de sentido y no solo de forma. La operación de “captura” fotográfica establece un proceso de intervención e itinerancia plástica permanente sobre los modos de hacer y aparecer: esfumado, mancha, impresión, fijación, empaste monocromo y sistemas digitales. La restricción del color es tal vez la única austeridad cromática que puede ser identificada como una deuda simbólica respecto del sistema fotográfico y también la distancia más evidente respecto de las pinturas de Valenzuela Llanos. Podemos comparar en este sentido las fotopinturas *Cerro 1* y *Cerro 2* que muestran una precordillera áspera, árida y agreste. En tanto, las pinturas de Valenzuela Llanos idealizan y fijan la mejor imagen del margen de Santiago convertido en el vergel incontaminado del siglo XIX: *Riberas del Mapocho*, *Vista de Lo Contador*, *Puesta de sol en Lo Contador* y *Primavera en Lo Contador*.



Vista general de la exposición *Contrapunto* en el paisaje, Matucana 100, 2004.

Por su parte, las fotografías de Zamudio configuran un álbum de sujetos y objetos de una familia nacional muy entrópica y heteróclita. En las series realizadas a partir de los años ochenta, conviven tiempos y lugares del pasado mítico¹⁷⁵, tecnológico¹⁷⁶ o infausto¹⁷⁷ de Chile que luego son fijados sobre tela, cerámica o metal. Su opción por la fotografía no se agota en la pulsión por fijar o retener sobre la retina de cristal las imágenes de sus modelos vivos o inertes, pues el rescate de imágenes patrimoniales conlleva una estrategia de apropiación inherente a los medios de reproducción mecánica: recuperación y reconstrucción de una cultura como si se tratara de un viajero que progresivamente se convierte en un etnógrafo que va acumulando culturas diversas en sus archivos. El emigrar estilístico de Zamudio es un síntoma del eclecticismo que en algunos momentos ha sido destacado como un símbolo de mestizaje en la medida de que se apropia de diversos modelos sin considerar el origen y la especificidad de cada uno, como expresión de su particular resistencia a convertir al arte en un lenguaje restringido, arbitrario y disciplinar. La amplitud de modos de hacer vinculan su trabajo a la noción en inglés de *picture* o simplemente imágenes, para señalar esta recurrencia a distintos medios visuales. Justo Pastor Mellado, en relación con una exposición colectiva de arte chileno del año 1991¹⁷⁸, reconoce este mestizaje estilístico como un sistema difícil de encasillar¹⁷⁹:

Para dilucidar la obra de un artista chileno ante el público norteamericano, la primera dificultad es situarla en el panorama de la plástica mundial. Yo propongo que es mejor no intentarlo: debemos insistir de manera absoluta en la particularidad de esta obra [...] En el caso de la obra de Enrique Zamudio, en efecto se notan algunos ecos en cuanto a temas y tratamientos –de las ya clásicas obras de

¹⁷⁵ Mítico en la medida que recupera patrimonio arquitectónico, lugares históricos y personajes políticos, artísticos o del espectáculo nacional.

¹⁷⁶ Por ejemplo, la serie dedicada a los medios de transporte: avión, auto, carreta.

¹⁷⁷ La serie realizada en 1981 y que se editó en 1984 se centra en el rescate de fotografías del terremoto de Valparaíso y sus trágicos efectos humanos y urbanos. Las imágenes son traspasadas e intervenidas con serigrafía. También se adjuntan unas impresiones desplegadas, crónicas de época y un texto del historiador Rolando Mellafe.

¹⁷⁸ A propósito del envío chileno cuya curadora fue Fátima Bercht.

¹⁷⁹ Esta “inclasificación” del trabajo de Zamudio en algunos momentos llegó a convertirse en una forma de exclusión, tal vez injustificada. En el catálogo del envío chileno a España titulado *Chile vive* del año 1987 aparecen representados distintos lenguajes artísticos de Chile, desde la fotografía, al teatro, la pintura, etc. Sin embargo, en los listados de artistas de fotografía y pintura no aparece Zamudio.

Rauschenberg y Warhol. Pero también se notan muchos otros elementos que nada tienen que ver con estos artistas norteamericanos, pero sí con el contexto histórico cultural y material de Chile. Y, más específicamente, de nuestra primera urbe, Santiago (1991, 46).¹⁸⁰

Si bien Mellado no profundiza en la obra de Zamudio, es necesario referirse al contexto histórico del arte en Chile, en términos generales. Durante los años ochenta se configura una escena artística tensionada por los sistemas de representación, el rol del arte y los artistas en el proceso social y político de aquel entonces. Por una parte, una escena de artistas que realiza un arte de *avanzada* o vanguardia local a partir de una estrategia crítica y conceptual respecto de las artes, del contexto social y político chileno, y, por otra, un emergente sistema de producción, distribución y consumo, asociado a una escena de artistas que reivindican la subjetividad neoexpresionista, caracterizada por una apología de la pintura como vehículo eficaz para el ejercicio del sujeto-creador. En medio de este escenario, Enrique Zamudio será un *outsider*: la utilización de la fotografía y la *hibridez* de su estrategia será inicialmente rechazada por la estrategia conceptual de unos, y puesta en tela de juicio por varios pintores, grabadores y fotógrafos, quienes vieron en las obras de Zamudio una definición disciplinar demasiado escurridiza. Carácter híbrido e indisciplinar que también Milan Ivelic acentuará:

Podríamos definir su obra según el concepto collage, aunque no en términos estrictos. En cierto modo es un collage-montaje entendido como transferencia recontextualizada (técnica y temática) de la fotografía a un nuevo soporte (papel, fieltro, tela), que disemina el préstamo fotográfico en su nuevo emplazamiento (1988, s/p).

¹⁸⁰ A través de esta serie de detenciones, se aprecia la dificultad de Mellado de encarar directamente el trabajo de Zamudio y, al mismo tiempo, la necesidad de establecer una elipsis contextual que de luces sobre qué condiciones y modos animan el trabajo de Zamudio.

6.4.3. Tercer contrapunto

El tercer contrapunto remite a los temas y composiciones. Para Valenzuela Llanos era necesario conocer el paisaje chileno de forma directa y alejada de las visiones de la pintura europeizante. Desde mediados del siglo XIX en Chile, era frecuente que artistas como Onofre Jarpa, Orrego Luco y Enrique Swinburn pintaran la cordillera, los lagos y los ríos con un estilo tributario de la pintura realista francesa e italiana, lo que tuvo como resultado una gran cantidad de vistas de Chile deslocalizadas por el cromatismo y la textura. Para el primer Valenzuela Llanos esta lección fue irremediable y única; sin embargo, tras el contacto directo con las academias de Francia¹⁸¹ y sus reiteradas visitas al Louvre y al Museo del Prado en España, comprendió rápidamente el desarraigo estético al que nos sometía nuestra insularidad geográfica. Teniendo conciencia de esta paradoja fundacional de la pintura chilena, el corpus total de su obra buscó resolver la coincidencia entre motivo e identidad local y, en este sentido, llama la atención que en su pintura existe una ideología estética, que va prescindiendo gradualmente de la narrativa de sus primeras épocas para orientarse hacia motivos mínimos o esenciales, donde confirmó su búsqueda de la luz, más allá de la ilustración topográfica o geopolítica. Una señal de la economía argumental en la que concluye Valenzuela Llanos se puede ver a través del tipo de árbol utilizado como modelo: en sus primeras épocas captura la estructura de grandes y frondosos sauces, álamos o robles y, en sus últimos períodos, insistirá en pintar chaguales y espinos, cuya estructura es bastante dinámica, dramática y flamígera¹⁸².

En Zamudio tampoco existen los macrorrelatos ni las miradas ampulosas. Desde las primeras series realizadas a mediados de los ochenta hasta la actualidad, vemos una mirada desatenta a la historia como valor absoluto y hegemónico al privilegiar las vistas residuales de Chile¹⁸³: un sinfín de *microhistorias* congeladas apenas por la secuencia fotográfica. Si

¹⁸¹ Academia Libre Julien donde tuvo clases con Jean Paul Laurens.

¹⁸² No dejo de asociar esta idea de lo flamígero y ondulado de los espinos con la serie dedicada a los alerces de Van Gogh.

¹⁸³ En Zamudio existe una relación entre la biografía (microhistoria) y la historia colectiva. Por una parte, existen series temáticas dedicadas a reflejar fragmentos de su infancia transcurrida en el Santiago antiguo, en la calle donde vivió y algunos otros aspectos del barrio microhistórico. También aparece el Valle Central, la cordillera y precordillera, árboles como arrayanes, boldos, peumos y un lomaje árido y seco, sin vitalidad, que provienen de sus percepciones cuando recorría en tren junto a su padre esos paisajes que solo veía desde la

antes destacamos el carácter intimista presente en la pintura de Valenzuela Llanos, reconocemos en Zamudio un cierto “materialismo”, que busca aferrarse a las imágenes elementales como si en ellas estuviera el punto de fuga y de llegada de la propia existencia actual. Vemos en Zamudio por ejemplo *Paisaje* (1989), *Cerro* (1995) y *Cactus* (1995), muy distantes del sentido tardorromántico propuesto por Valenzuela Llanos, pues en sus fotopinturas y fotograbados (o pictografías) existe una mirada móvil apenas posada sobre las montañas, ríos, calles, edificios o puentes. La misma aplicación de texturas, veladuras y superficies de pigmento monocromo revelan una deslocalización temporal de esa memoria visual y, por lo tanto, las imágenes tras aparecer mediante la emulsión fotográfica, son borradas y esfumadas para perder su efecto literario simulando una disolución fantasmal: “Es agudo pero sordo, grita en silencio. Extraña contradicción: un destello flotante” (Barthes 1995, 63, 103, 105), con ello Zamudio, no ejerce la tradicional acción estetizante de los “fotógrafos-fotógrafos”¹⁸⁴, sino que convierte al modelo en un dispositivo inicial que recorrerá muchos tiempos y lugares a partir de la momificación sucesiva de los elementos como si las pictografías fueran en sí mismas la superposición de viajes formales cuyo principio y fin coincide con el lente de la cámara, pero no se someten a ella: su viaje es un ir hacia.

Valenzuela Llanos fue un férreo¹⁸⁵ viajero de quebradas, valles y senderos inexistentes retratando el lugar adecuado a su sentimiento¹⁸⁶. Zamudio, en tanto, deambula por la urbe

ventanilla. Por otra, la urbe también ha sido protagonista de su trabajo, al utilizar los edificios públicos, hospitales y penitenciarías de la capital. También empleó como tema recurrente algunos momentos históricos, entre ellos el Desastre de Rancagua, la muerte de Balmaceda o la desazón de los años de la Independencia de Chile.

¹⁸⁴ La necesidad de instalar la especificidad de los lenguajes y, con ello, la identificación de un gremio de fotógrafos, ha generado extrañas definiciones. Más aún, si en la actualidad no tiene ya casi sentido definir a los artistas por el oficio, no obstante sectores más radicales y conservadores de la fotografía en Chile han buscado desmarcarse de las acciones “transgresoras” y “poco profesionales” de muchos artistas actuales que toman la fotografía sin detenerse en cuestiones formales ni técnicas: de ahí que haya surgido la insostenible expresión fotógrafo-fotógrafo para distinguir entre un verdadero fotógrafo y los artistas visuales que utilizan la fotografía, indistintamente, como medio y/o fin.

¹⁸⁵ La imagen de lo férreo la relaciono con la historia “Cuervos” de la película *Sueños* de Akira Kurosawa, dedicada a la vida de Vincent Van Gogh. En esta breve historia Van Gogh es metaforizado como una locomotora que trabaja y avanza febrilmente a toda velocidad a través del paisaje.

¹⁸⁶ Luis Strozzi le comenta a Romera: “Salía al campo llevando las telas de más de un metro. Colocaba un gran paraguas a la manera de los impresionistas o como el suave Corot. ¿Recuerda usted la famosa fotografía del maestro de Barbizón bajo su inmenso quitasol y al borde de un bosquecillo? Muchas veces al contemplarla he pensado en aquel pintor chileno que tantos rasgos tuvo de auténtico maestro. Atacaba el tema

sin el programa cerrado y temeroso de un turista, su trayectoria describe la ruta de un explorador ciudadano que se desplaza sin guión reconstruyendo y deconstruyendo un políptico de situaciones. En la serie *Pictografías* de fines de los años ochenta escenifica una visión de Santiago con imágenes de hospitales, penitenciarias, canchas de fútbol y edificios públicos¹⁸⁷, de esta serie se destaca una impactante fotoemulsión y serigrafía sobre tela titulada *Mapocho* (1989)¹⁸⁸ que el artista convierte en una *antipostal* del río a través de un fuerte ángulo diagonal el que nos sumerge en un cauce demasiado oscuro para ver bajo sus aguas, manifestándose la tríada velocidad-mirada-modelo. La mancha informe e iridiscente del agua del Mapocho posee la borrosidad del paisaje mirado desde el tren¹⁸⁹, el auto o el avión: la aceleración de los medios de transporte es el antecedente de la imagen del espectáculo cinematográfico. El Mapocho es el nexo entre la cordillera y la costa cuya perspectiva se fuga y pierde en el ocaso. El decaer del río ha sido gobernado por muros, tajamares y puentes mecanos, configurando una crónica de la domesticación que se inició en el siglo XVI, continuó en el XVIII y se encauzó definitivamente en el XIX para celebrar el utópico triunfo de la cultura sobre la naturaleza: un Museo y Escuela de Bellas Artes (1910) y una Estación de Trenes (Estación Mapocho, 1913). Dicha práctica de dominación llega hasta nuestros días en la forma del reciente proyecto Costanera Norte.

Mientras Valenzuela Llanos da la espalda a la ciudad miseria, de los conventillos y a la triunfante y europeizada, para retener un paisaje no alterado por el hombre; Enrique Zamudio hace visible una metrópolis discontinua a partir de “...las ocho manzanas grises, oficinescas, con dependencias tabiqueadas y vidrios empavonados, pasillos con escupideras y ceniceros llenos de aserrín y puchos, estufas a parafina, ascensoristas, ajetreos a eso de las 12...” (Jocelyn-Holt 1999, 25) que luego reconstruye en el taller.

con ímpetu repentizador. Primero realizaba el conjunto al aguarrás y enseguida colocaba sobre esa arquitectura previa los colores destinadas a la armonía cromática del cuadro”, (Romera 1969 , 85).

¹⁸⁷ Algunas de sus obras de este recorrido urbano son *Estación Central*, *Gabriela Mistral* y *Algas*, además ha realizado murales públicos en la Estación Pedro de Valdivia del Metro, titulado *La ciudad* de 1997 y en el Edificio Compañía 1068, frente a los Tribunales de Justicia *Un mural para Santiago* de 620 metros cuadrados (1990).

¹⁸⁸ Que en esta exposición constituye el contrapunto a *Riberas del Mapocho* de Valenzuela Llanos.

¹⁸⁹ En este contexto, no puede ser más emblemática la pintura *La viajera* (1928) de Camilo Mori, quien en 1928 retrató a su esposa Maruja Vargas con un libro sobre su falda junto a la ventana del tren donde se aprecian en forma sintética todos los paisajes pintados y despintados por los artistas chilenos.

En el anaglifo *Santiago Stereo* (2003-2004), Zamudio propone la alteración de la visión lineal y convencional del visitante museal a cambio de una mirada radial y deslocalizada. La mirada hará un recorrido en 360 grados de una estereografía¹⁹⁰ en la que se despliega la panorámica de la intersección de las calles Franklin con San Diego. Esta visualidad periférica y urbana supera el condicionamiento visual al que somete el marco o ventana del cuadro tradicional favoreciendo la inmersión del espectador en el paisaje mismo. Este efecto de aproximación y de acontecer total de la imagen nos induce a deambular virtualmente entre la carreta de caballos, el carro del mote con huesillo y la multitud de aquel instante.

6.4.4. Cuarto contrapunto

A partir del siglo XIX se impuso el recurso fotográfico, en 1839 se disputan en Europa Louis Daguerre (1787-1851) y Henri Fox Talbot (1800-1877) el descubrimiento de la fotografía. Desde este instante, hasta su primer uso masivo y estratégico en la guerra de Crimea en 1855, la fotografía comienza a extenderse por todo el mundo. La visualidad fotográfica confirma el deseo de progreso y control del hombre sobre la naturaleza. En Chile se comenzó a utilizar la emulsión química a partir de 1860 inicialmente con fines documentales, económicos y bélicos. Autores como Ronald Kay y posteriormente Justo Pastor Mellado han insistido incluso en que la fotografía refunda el paisaje chileno antes que la pintura. Es la disputa simbólica que se produce entonces entre el *vero icono* (del paisaje pintado) y la representación (el paisaje fotografiado), entre el verbo y la grafía. Ronald Kay sostiene que la fotografía en el Nuevo Mundo le roba a la pintura la posibilidad de constituirse en tradición y, por lo tanto, la configuración de su “rostro americano” (1980, 28), ya que su capacidad de combinar la fugacidad y la repetición se impuso con una fuerza social inimaginables en clara oposición a las conceptos de singularidad y perduración donde se apoyaba la tradición de la pintura y el dibujo, que son precisamente los cimientos

¹⁹⁰ La estereografía es la representación bidimensional de un efecto óptico que produce originalmente el estereoscopio. El estereoscopio es un aparato óptico en el que, mirando con ambos ojos, se ven dos imágenes distintas de un mismo objeto, que al fundirse en nuestra mente, producen una sensación de tridimensionalidad por estar tomados con un ángulo distinto. La estereografía, en este caso reproduce el mismo efecto pero a través de un sistema cromático y para ser apreciado es necesario usar lentes bicolor (azul y rojo). La estereografía de Zamudio se realiza con dos fotografías de un mismo lugar, levemente distanciadas por siete centímetros, para reproducir el efecto visual que se produce entre las dos pupilas.

de la tradición figurativa occidental. Justo Pastor Mellado reafirma esta hipótesis de Kay y focaliza su crítica en torno a la historiografía nacional.

...de lo anterior se desprende que, contrariamente a lo sostenido por la crítica y la historia del arte en Chile, la preocupación por el paisaje ha sido una manera de darle vuelta la espalda al país en el discurso y en la práctica pictórica. Valenzuela Llanos, por ejemplo, pinta aquello que no ha sido modificado por la acción de lo que entonces se concibe como progreso. ¿Por qué no hay pintura de la arquitectura metálica? Para ello bastarán las ilustraciones de Tornero y las fotografías de William Oliver, redescubiertas un siglo después por Álvaro Jara (1992, 12).

En medio de esta genealogía reciente y crítica del paisaje chileno a partir de la fotografía y en contra de la hegemonía tradicional de la pintura, el proyecto curatorial establece el cuarto contrapunto, donde el paisaje, más allá de la solución técnica, es fundado por la mirada del espectador. El visitante en el Centro Cultural Matucana 100 se enfrentará a dos dimensiones de la mirada: una museal, a partir de las obras de Valenzuela Llanos y otra deslocalizada, con el *Paisaje monumental* de Enrique Zamudio.

El espacio expositivo es una gran nave central de 60 metros de planta libre; en el muro poniente existe un descanso que lleva a un segundo nivel, un amplio balcón desde el cual se puede contemplar todo el recinto. En este remanso espacial del primer piso se ha instalado la “galería de pinturas” de Valenzuela Llanos. A través de su disposición lineal, se recrea alegóricamente el recorrido tradicional del museo como proyecto moderno e ilustrado. Las obras expuestas corresponden a óleos de gran formato de distintas épocas de Valenzuela Llanos, relevando la mirada panorámica de distintas composiciones, texturas, efectos de luz y épocas.

De izquierda a derecha vemos una síntesis de las últimas épocas y tendencias de Valenzuela Llanos: Lo Contador, precordillera, valle central y Algarrobo. El horizonte de visibilidad que proponen los óleos de Valenzuela Llanos se instala sobre el muro poniente como una zona de ventanas yuxtapuestas de un Chile preindustrial: rural y campesino que se reconoce en la imagen bucólica que se propone, por ejemplo, en *Paisaje de animales* o *Paisaje de*

Lolol. A medida que avanzamos por la galería, vemos que el pintor deja esa tranquila placidez del modelo academicista para optar por la movilidad y el fluir rítmico del gesto manual, situación que vemos en *Vista de Lo Contador*, *Paisaje del Valle Central* y *Atardecer en Lo Contador*. El referente visual queda convertido en una excusa para hacer de la naturaleza el soporte de las propias emociones en relación con el mundo: el paisaje se vuelve antropomorfo¹⁹¹ en la medida que refleja lo anímico o psicológico¹⁹²: el pintor busca con inevitable lirismo los estados del alma para exacerbar su condición de espectador frente a un modelo.

Las dimensiones de la vista panorámica obliga al espectador a transitar entre la escala *museal* de las pinturas de Valenzuela Llanos y la propuesta monumental de las palmas, chaguales, zarzas y rocas de la estereografía. El visitante de museo recorre los óleos de Valenzuela Llanos y luego cambia su rol para asistir al panorama monumental de Zamudio, donde el espacio físico habilita al paisaje representado en la experiencia del andar: el trayecto. Para facilitar la mirada de conjunto, es necesario ir al balcón del segundo piso y, desde la distancia, observar la persistencia y ocultamiento del paisaje, buscando la coincidencia entre el lugar y el punto de vista del espectador, repitiendo en forma mecánica la estrategia del *ambiente simulado* en donde imagen, sensación y sonido convergen simultáneamente.

¹⁹¹ Esta aproximación a lo antropomórfico tuvo su punto álgido cerca del Centenario de la República. Específicamente, los artistas de la Generación del 13 fueron orientados, por sus propias experiencias vitales y por la receptividad del entonces profesor de pintura de la Escuela de Bellas Artes, Fernando Álvarez de Sotomayor, quien indujo a buscar en lo vernacular aquella “identidad oculta y profunda” del Chile rural. En esta tendencia identificamos claramente a Arturo Gordon, Pedro Luna, Ezequiel Plaza y Agustín Abarca, entre otros. Valenzuela Llanos se adhirió a dicha tendencia, pero de una forma menos literaria y mucho más metafórica, de tal modo que la naturaleza, un árbol, una quebrada no eran solo una vista de paisaje, sino que una referencia al mundo simbólico del hombre. Valenzuela Llanos abordó esta mezcla de escepticismo y realidad, en la revista *Zig-Zag*: “los árboles son el paisaje, como el desnudo en la figura, yo los estudio constantemente sin cansarme nunca”. Un crítico francés lo llamó el “retratista de los árboles”: “Como se manifiestan las fisonomías humanas, con la misma atención y penetración. Encuentra el carácter y la psicología de los árboles”. Es preciso ver como lo “psicológico” se sigue enfatizando como singularidad y efecto del trabajo de Valenzuela Llanos.

¹⁹² Aspecto psicológico y lumínico que el mismo artista confesó en varias oportunidades y que, tanto Armando Lira, como posteriormente Luis Strozzi se encargaron de dar a conocer.



Vista general del *Paisaje Monumental* de Enrique Zamudio, en Matucana 100, y luego frente al Palacio de la Moneda, por lo tanto en el espacio público, 2004.

Frente a la *galería* de Valenzuela Llanos, se extiende un gran diorama¹⁹³ de 7 metros de alto por 31 metros de ancho realizado por Enrique Zamudio. En este *Paisaje monumental* el artista muestra una vista idealizada y “jurásica” del Parque Nacional La Campana en el sector de Ocoa (V Región), una imagen donde no se ve la intervención del hombre, una reserva natural previa incluso al mismo Valenzuela Llanos. Este paisaje resulta de la recomposición de varias vistas que son convocadas y manipuladas digitalmente para provocar una imagen verosímil del lugar. Para lograr el efecto de inmersión y desplazamiento virtual a través del paisaje, Zamudio utiliza nuevamente el efecto de estereoscopia para terminar de configurar la imagen, de lo contrario, lo informe e irreconocible del blanco y negro dejarán una evidencia de borrosidades y desenfoques imposibles de “enfocar”.

El diorama en curva introduce al espectador en un ámbito precinemático y pretelevisivo que se sintetiza en la inercia del cuerpo frente al fenómeno visual, que es el resultado de operaciones ópticas y auditivas específicas. Con esta obra, se instala la idea de que ya no se puede reconstruir una totalidad topográfica del valle, de la precordillera, de la costa, del norte, centro o sur de Chile, asumiendo la imposibilidad de la aprehensión. Mientras observamos la secuencia geográfica de Chile acontecerá en sordina el paisaje sonoro

¹⁹³ Diorama: Panorama en que los lienzos que mira el espectador son transparentes y pintados por las dos caras, haciendo que la luz ilumine unas veces solo por delante y otras por detrás, se consigue ver en un mismo sitio dos cosas distintas. También se llama así a las maquetas tridimensionales representando escenarios o paisajes.

grabado y editado por el propio Zamudio. Esta simultaneidad de paisajes será el espacio temporalmente habitable de Matucana 100: un campo experimental carente de puntos de referencia y con muchos puntos de fuga.

6.4.5. *Quinto contrapunto*

Esta proyección y activación deliberada de la propia mirada es algo que el filósofo de la intuición Henri Bergson relacionó con el acto mismo de la conciencia:

Familiarizados con la idea del espacio, lo introducimos en la sucesión pura, yuxtaponemos nuestros estados de conciencia de manera de percibirlos unos al lado de los otros, es decir, proyectamos el tiempo en el espacio, expresamos la duración en extensión, y la sucesión toma para nosotros la forma de una línea continua o de una cadena cuyas partes se tocan sin penetrarse (1959, 77).

La perspectiva del espacio y el tiempo como resultado de un observador *in situ* constituye el quinto contrapunto: la unión temporal y espacial de dos instituciones que corresponden a distintos ámbitos geográficos y socioeconómicos. Por una parte, está *Arteabierto* de la Fundación BankBoston en la comuna de Las Condes, ubicado en la zona poniente de Santiago, por otra, el Centro Cultural Matucana 100 en la comuna de Estación Central y que es una institución estatal concebida para estimular, difundir y hacer visible el capital simbólico local, mediante las artes visuales y escénicas. Estas dos instituciones de naturaleza y contextos urbanos antitéticos, están unidas en sus diferencias: una galería de arte instalada en una sucursal bancaria que permite la contemplación estética, y el Centro Cultural Matucana 100, de ser un mero contenedor temporal de carga y descarga industrial pasa a ser el espacio versátil ideal para albergar dos experiencias espaciales y temporales diferidas: el tiempo del museo y el tiempo de la intervención espacial.

La contemplación del paisaje se convierte alegóricamente en una operación de consumo fisiológico como la acción de *tragar*. La mirada del pintor o del fotógrafo como viajero a campo traviesa, observa interesadamente el espacio del cual se alimenta al poseerlo.

Experiencia orgánica que Guy de Maupassant vio en los pintores impresionistas y que luego sintetizó en el cuento *La vida de un paisajista*: “Mis ojos muy abiertos, como una boca hambrienta, devoran la tierra y el cielo. Sí, tengo la sensación clara y profunda de comerme el mundo con los ojos y de digerir los colores como se digieren los manjares y las frutas”. La mirada “reductora” y de “alta definición” del lente fotográfico es gradualmente convertida por Zamudio en un *vistazo*, en un borrón de *ventana* de tren que es recuperado por el gesto pictórico y las veladuras que forman parte de la misma tradición académica en la que se formó antes Valenzuela Llanos¹⁹⁴. El recurso fotográfico de Zamudio recupera el *vistazo* de la mirada móvil de las últimas obras de Valenzuela Llanos, y en ambos casos está la idea de devorar con la mirada, metáfora que el poeta Víctor Domingo Silva, convirtió en el poema *Trágame*, a propósito del desplazamiento en tren a fines del siglo XIX:

En un desfile de pesadilla trotan los árboles, pasan los ranchos, las piedras, gira todo el paisaje. [...] Y entonces, harto de sus miserias, desengañado de sus mirajes, bajo la noche y entre el tumulto del tren que avanza lanzado a escape, echo mis ojos sobre su espectro con el doliente valor de un mártir, y cierro el puño para decirle: – ¡trágame! ¡trágame! (1997, 55).

Este paso del transporte azaroso al sistema regular, cronométrico del tren, fue particularmente notable en Chile, pues aquí el tren precedió al camino pavimentado. Las enormes distancias y las peligrosas travesías fueron vencidas de golpe¹⁹⁵. El tren vino a ser un puente entre ciudad y ciudad, el paréntesis entre una estación y otra. Situación que Valenzuela Llanos pudo experimentar en numerosas oportunidades y que se ejemplifica en la pintura *Tren en la quebrada de los Loros*, donde retrata un lugar de Las Chilcas, entre la estación Rungue y Montenegro. El avance progresivo de los medios de transporte en Chile

¹⁹⁴ Zamudio se formó en la Escuela de Artes de la Universidad de Chile que es sin duda, heredera de la tradición pictórica proveniente del siglo XIX. Por nombrar algunos representantes de esta tradición: Antonio Smith, Onofre Jarpa, Juan Francisco González, Pablo Burchard, Adolfo Couve y José Balmes, entre otros.

¹⁹⁵ Ricardo Loebell especula en torno a la presencia del ferroviario y su impacto en la mirada: “En los inicios de la historia del ferroviario, no solo se alteran las distancias espaciales, sino que, además se modifica la mirada borroneada del paisaje, a la que el viajero en un comienzo se resiste. Esta adopta al igual que su ferrovía, postes y cables como referentes que pertenecen al tren y aprehende un panorama desde la mancha extendida, meramente como un fondo formal del paisaje que recorre”, “De una mancha insoportable”, *Cambio de aceite* (Santiago: MAC, 2003), 25.

fue modificando la relación con las distancias. La aparición del automóvil y del avión han convertido el viaje en un acto más mecánico, modificando la capacidad de descubrir el paisaje.

El espectador en el Centro Cultural Matucana 100¹⁹⁶ en la exposición de Valenzuela Llanos y Zamudio se imbuía en una serie de sensaciones espaciales y ópticas, de imágenes y sonidos que llamaban su atención en el acto mismo de la contemplación. El espectador, envuelto en una atmósfera de incitaciones de la vida psíquica que todo viaje comporta, tiene al frente la multitud de fragmentos que conforman el *Paisaje monumental*. La relación entre contemplación y desplazamiento, unida a la velocidad a la que tiende el espectador, se expresan en el ansia de moverse cada vez más de prisa para alcanzar la totalidad del paisaje, precipitándose, en algunos casos, para superar la simultaneidad de vistas y, en otros, para eludir el espacio mismo en esta compresión vertiginosa y a veces, descontrolada del tiempo.

La travesía del paisaje significa una duración concreta, un presente estirado por la voluntad y la memoria al tamaño de un espacio. El viajero contempla un pasado aún cercano, puesto que puede obtener de él una perspectiva volviendo sobre sus pasos, y un futuro lejano que le prometen los más altos espacios montañosos. Toda montaña inscribe su huella en un espacio geográfico temporalizado, vivido, constantemente contemplado y rememorado. El paisaje manifiesta la lógica circular de un tiempo cíclico (Kessler 2000, 24).

¹⁹⁶ Mientras se realizó esta operación de desplazamiento museológica de las obras del Museo de Bellas Artes, al Galpón de Matucana 100, se realizó en el verano de 2004, el proyecto *Museo Precario* del artista suizo Thomas Hishorn (1957), que suponía desarrollar la misma estrategia de llevar obras de un Museo a un espacio de un sector popular de París, y que no necesariamente reunía las condiciones de seguridad y conservación requeridas. En tal sentido, y guardando las proporciones del gesto, tanto el proyecto de Matucana 100 como el Museo Precario, constituyen una forma de superación de límites institucionales con el fin de ampliar audiencias y desafiar ciertos protocolos museológicos que aparecen inamovibles e inalterables. En el *Museo Precario* se desarrolló con un programa de mediación a partir de las obras de ocho autores solicitadas al Centro Georges Pompidou: Dali, Beuys, Warhol, Malevich, Mondrian, Léger, Duchamp y Le Corbusier. Más información del Museo Precario en: Thomas Hirschhorn, *Musée Precaire Albinet*, Editions Xavier Barral – Les Laboratoires d’Aubervilliers, Paris, 2004.

6.4.6. Sexto contrapunto

¡Asombrosos viajeros! ¡Qué nobles historias
leemos en vuestros ojos profundos
cómo los mares!
Mostradnos los tesoros de vuestras
ricas memorias,
estas joyas maravillosas hechas,
de astros y éteres.
Charles Baudelaire, *Las flores del mal*.

El poema de Charles Baudelaire es una invitación a sus contemporáneos del siglo XIX a descubrir el mundo con tal intensidad que se pierdan los límites entre el observador y lo observado, entre la mirada y el paisaje. Esta actitud eutópica habla de un paisaje imposible de retener en soporte alguno, puesto que siempre hay un trayecto de constitución de la imagen, en este caso, un *santo sudario*¹⁹⁷ que desea testimoniar la existencia tangible del paisaje chileno. Esta paradoja de lo representado, dentro y fuera, de la tela es lo que se sintetiza en los distintos soportes y técnicas empleados por Valenzuela Llanos y Enrique Zamudio: óleo sobre tela, emulsión sobre tela, anaglifo digital sobre tela y video. En la rotonda¹⁹⁸ del segundo piso del Museo Nacional de Bellas Artes, al interior del recorrido lineal que ofrece la Colección Permanente de Pintura Chilena se presenta el sexto contrapunto: retener en un instante de luz la fisonomía del paisaje *in situ*. La intervención museográfica de la puesta en escena interrumpe el sentido teleológico y progresivo de la narrativa pictórica chilena y obliga a exponer las propias operaciones de colección, recolección y lectura del Museo. La intervención no solo altera el recorrido sino que hace volver la mirada sobre la sucesión de obras desplegadas en las galerías anteriores y

¹⁹⁷ Expresión metafórica de Milan Ivelic mientras apreciaba los espinogramas expuestos en el MNBA.

¹⁹⁸ Si en la Fundación BankBoston vemos una imagen en 360° de la intersección de San Diego con Franklin, en esta rotonda del Museo recuperamos la idea de la mirada suspendida y radial que representa la primera modernidad que acontece en la edificación de los museos durante el siglo XVIII. En este caso la mirada oscilante está detenida temporalmente en tres soportes: una pintura de Valenzuela Llanos, una tela emulsionada de Enrique Zamudio y un video registro. Esta exposición en la Rotonda del Museo Nacional de Bellas Artes forma parte de un ciclo de intervenciones a la colección permanente que se denomina: *Lo temporal en la colección permanente*.

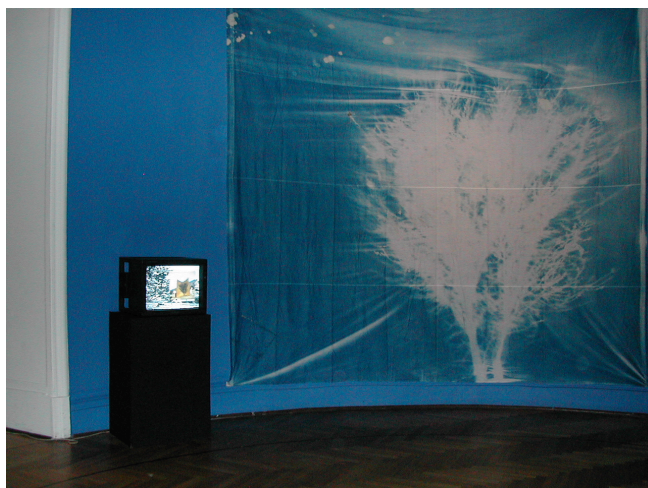
posteriores y, por lo tanto, convierte a la exposición misma en un objeto más de la colección. De tal modo que no solo se exponen obras y autores, sino que los programas estéticos e ideológicos que argumentan la fundación del paisaje y la pintura nacional. La distribución de las obras en el espacio circular de la rotonda articula por oposición y contraposición las respectivas aproximaciones, desvíos y distancias entre las obras y los dos artistas.

Esta vivencia procesual de la rotonda en el Museo recrea el acto contemplativo de la observación del paisaje a través de una mirada en 360°. La mirada radial reconstruye un políptico que muestra simultáneamente las estrategias visuales de dos artistas *pleineristas*¹⁹⁹, que desde distintos tiempos y en “los mismo espacios” se suman al grupo histórico de pintores, dibujantes y fotógrafos que han desplegado *in situ* distintos artificios técnicos para inaugurar, visual y políticamente, el paisaje chileno. De Valenzuela Llanos se presenta el óleo *Campo agreste* en el que se aprecia la necesidad de capturar la fisonomía de la precordillera, la textura del terreno árido y la contorsión de los árboles en coherencia con un medio hostil donde es necesario sobrevivir y adaptarse. Una vez más, vemos al pintor a la hora del ocaso forzando la mirada para retener las últimas tonalidades rojizas del sol que está próximo a desaparecer tras la cordillera de la costa. Es la imagen de un paisaje marginado y marginal a cualquier pretensión de postal idealizada del paisaje chileno, el paisaje constituye un trayecto en tanto fin de la representación. Al costado de Valenzuela Llanos se presentan tres obras de Enrique Zamudio: *Espinograma experiencia Fox Talbot* (1996), Video registro de la Experiencia Fox Talbot (1996-2004) y *Anaglifo digital de espino* (2004). En la *Experiencia Fox Talbot* el artista simplifica al máximo el sistema fotográfico y se remite a las estrategias fundacionales de las instantáneas de luz y de sombra realizadas por Henri Fox Talbot.

La dimensión fundacional y *performativa* de la fotografía es mostrada en el video, donde se registra la experiencia realizada por Enrique Zamudio en 1996 en la precordillera de Santiago, de dicha experiencia resultaron numerosas telas y de ellas se presentó

¹⁹⁹ El artista visual catalán Perejaume utiliza el término *pleinerista* para referirse a los pintores paisajistas de Cataluña.

Espinograma en azul donde el artista asume el rol de mediador entre la naturaleza y el soporte de tela emulsionada con ferrosianuro de potasio, que al quemarse con la luz del sol da un color azul, este mismo color es el que se repite en todo el espacio de la rotonda. Aquí no está la mano del artista que imita o reproduce con fidelidad anecdótica y realista el tronco y las ramas del espino, sino que es el espino “que se dibuja a sí mismo” sin que exista un deseo externo por lograr un efecto de realidad. Es la cercanía y la distancia del mismo espino respecto de la tela lo que determina el grado de nitidez de la imagen: se aprecia en detalle algunas ramas que permanecieron en contacto con la tela mientras duró la experiencia fotográfica. De este modo, Zamudio obtiene una imagen fotosensible de un espino a escala 1:1, sobre una tela de PVC emulsionada de 4 x 5 metros, que entre luces y sombras reitera el *efecto* flamígero e inmaterial de los espinos pintados por Valenzuela Llanos.



Enrique Zamudio, *Espinograma azul* (2000), 97 x 98 cm.

En el video vemos la acción *in situ* que ha sido editada, logrando la máxima cercanía entre el tiempo de representación y el paisaje mismo, el lenguaje plástico sería la mediación mientras que el artista apenas decide el tiempo de exposición a la luz. Aun cuando el proceso fotográfico queda fuera de la composición, la tela en sí misma también es una huella parcial y fantasmal de lo que ha ocurrido sobre su superficie. El video completa la operación de captura del espino puesto que la tela es solo un fragmento de la experiencia misma. Valenzuela Llanos, por su parte, también oculta las experiencias de boceto

anteriores con las capas sucesivas de pintura²⁰⁰ y el pigmento obedece a un segundo imperativo de encubrimiento, que es hacer desaparecer al modelo mediante las huellas del pincel; lo que emerge en la superficie queda visible, excepto aquellos trazos preparatorios que se consideran proceso, en sus óleos los colores blancos y lumínicos son impedimento de luz sobre la superficie de la tela: la pincelada esconde el lienzo, como también la pincelada esconde a la pincelada, y como resultado, en vez de pintar se *despinta* al modelo original. Tanto la pincelada como la emulsión fotográfica sustituyen al paisaje mismo a través de un tecnicismo óptico: Valenzuela Llanos trabaja el positivo y Enrique Zamudio el negativo.

Mientras el *Espinograma* da a conocer la experiencia fundacional de la fotografía sin intervenir, el anaglifo digital de un espino evidencia la manipulación de la visualidad directa del autor como observador privilegiado. La primera intervención surge desde la elección de un punto de vista único con el lente fotográfico con el que selecciona la realidad hasta la optimización técnica que provoca el efecto de realidad o, en este caso, realidad tridimensional para superar la visión monocular²⁰¹ a la que nos enfrenta la superficie bidimensional. El artista controla la manipulación del encuadre, los tipos de lentes y el tiempo de exposición para capturar hasta el último detalle del espino de tal modo que la imagen acontezca en la mente del espectador, para que el olvide el soporte que lo contiene y olvide que el efecto se produce gracias a los lentes bicolor. Paul Virilio, arquitecto y pensador francés contemporáneo, se refiere a esta relación paradójica de la mirada y el mundo:

Recordémoslo, la mirada del hombre separa a la vez el espacio y el tiempo; la objetividad ocular realiza entonces una proeza relativista; los campos de visión y la sucesión de secuencias se desdobl原因 entonces de la separación temporal de la rítmica de la imagen (1997, 109).

²⁰⁰ Durante la mayor parte de la tradición occidental la pintura al óleo ha sido tratada principalmente como medio *encubridor*. En cambio, a través de la fotografía, Zamudio descubre la imagen al exponer la superficie de la tela a la luz del sol. En esta caso la silueta es lo blanco, y la luz es el aire que rodea las formas: el negativo.

²⁰¹ La visión monocular, o a través de un solo ojo es la que permite la elaboración del punto de fuga y la perspectiva, aspecto que es resaltado por el trabajo de captura y recomposición de imágenes y puntos de vista desarrollado por Zamudio en el *Paisaje monumental* de Matucana 100.

El principal objetivo de esta reflexión sobre el paisaje pintado, el paisaje fotografiado y el paisaje real es ofrecer una experiencia contemplativa innovadora que reinaugure al paisaje chileno más allá del espacio galerístico y museal que circunstancialmente lo contiene. En suma, al interior del recorrido de la colección permanente de pintura chilena acontecen varias formas de representación y, por lo tanto, distintos procesos visuales que hacen visible algunos aspectos y tornan ocultos otros, asignando un rol protagónico al espectador que se convierte en un trashumante para quien nada es definitivo, que se asombra ante cada descubrimiento de espacio, forma y de luz, donde lo que importa va más allá del paisaje mismo, de la representación y del viaje, una “finalidad sin fin” que se convierte en definición poética para Baudelaire.

Pero los verdaderos viajeros allí
son aquellos que parten
por partir;
corazones ligeros, semejantes a globos,
de su fatalidad jamás se escapan
y, sin saber por qué dicen siempre: ¡vámonos! (1993, 52)

Este proyecto curatorial propone, a partir de la yuxtaposición, confrontación y contigüidad de obras, métodos, temas y estrategias visuales de dos artistas finiseculares, una reflexión y una vivencia en torno a la constitución conceptual, metafórica y política del paisaje chileno, al mismo tiempo que la recuperación vital de los modos de recepción del espectador, quien se convierte en un viajero activo y consciente del lugar desde donde observa, tanto a nivel estético como ideológico. Cada espacio expositivo posee una museografía específica y, por lo tanto, cada uno a su vez se convierte en un dispositivo dinámico a la hora de potenciar la relación entre obras y espectadores a fin de que se pueda experimentar en forma alegórica el reconocimiento, apropiación y fundación del paisaje chileno a través de una mirada histórica, una mirada que se construye en el trayecto y una mirada radial que testimonia el proceso de captura y al mismo tiempo de disolución del paisaje.

6.5. Tachadura, velo y liberación: Alfredo Valenzuela Puelma / Voluspa Jarpa, 2009. Marchand de Esclavas.

En el texto que a continuación se desarrolla, señalo algunas relaciones de sentido y reflexiones en torno a la crítica institucional²⁰² que generó el gesto de Voluspa Jarpa al tachar con tinta negra indeleble una cédula del Museo Nacional de Bellas Artes en marzo del año 2009. Esta microacción lingüística desencadenó una revisión crítica sin precedentes en torno a la vida, obra e historiografía relacionada con Alfredo Valenzuela Puelma. Voluspa Jarpa procedió a tachar el título impuesto por la institución y la historiografía local –*La perla del mercader*– rechazando explícitamente los efectos y censura que ha provocado su equívoca e injusta traducción. Con este gesto, la autora evidencia el eufemismo del título de la obra, que muestra el drama de una joven desnuda que está siendo vendida por un viejo mercader, poniendo en cuestión los protocolos y los dispositivos enunciativos de la praxis y discurso de los museos, que, en este caso, eluden la verdad y el entendimiento, al decir de Barthes, “lo que no se nombra no existe”, o peor aún “la lengua nos hace decir aquello que no queremos decir”.



Voluspa Jarpa, *Marchand de esclavas*, Museo Nacional de Bellas Artes, 2009.

²⁰² Tendencia artística que se inició desde fines de los años 70 y que ha consistido fundamentalmente en haber convertido al arte, sus instituciones y protocolos en “objeto” de experiencias artísticas donde los artistas trabajan en complicidad y acuerdo con las propias instituciones donde trabajan.

La intervención de Voluspa Jarpa, se realizó en el contexto de los *Ejercicios de colección* desarrollados en el MNBA desde al año 2004. Esta praxis expositiva fue concebida para poder articular llamados de atención a los visitantes del museo, y demostrar de forma empírica el potencial hermenéutico y, a la vez, la capacidad de resignificación de las obras de la colección permanente. Al igual que en el caso de Muntadas, reconocemos en Voluspa Jarpa los mismos principios rectores de su trabajo: interrogar, cuestionar y alertar a los ciudadanos, pero en este caso, a los visitantes del arte en general y a los historiadores del arte chileno en particular.

Titulados *Ejercicios de colección*, estos encuentros provienen en su mayoría de la observación perspicaz de Castillo, que descubre puntos latentes en el trabajo de dos autores que le permiten coludir una confrontación o al menos una tensión temática a través del tiempo (Fonseca Velasco 2009, párr. 1).

Con esta intervención de la colección permanente, Jarpa ofreció la oportunidad inédita de ingresar a la vida y a la historia privada de Alfredo Valenzuela Puelma, para descubrir ya no al artista-pintor, sino al hombre-padre de familia que había permanecido al resguardo y en la omisión conveniente de la historiografía local. Al revisar cada uno de los textos de investigación, críticas, comentarios y reseñas en torno a la obra *La perla del mercader*, constató que no existían referencias al contenido de la obra, y menos referencias al título original, exceptuando una monografía que hace Antonio Romera acerca de Valenzuela Puelma y un texto de Carlos Ossandón que también lo aborda. Sin embargo, llama la atención que posteriormente nadie repara en el sentido, y en el drama evidente que representa el pintor al mostrar como se procede a la venta de una joven desnuda que surge a medida que el vendedor o mercader, levanta un velo que la oculta. En el acto de descorrer el velo se encuentra la operación de Voluspa Jarpa, quien desocultó el silencio que ha cubierto la tela por más de 100 años.



Voluspa Jarpa, *Marchand de esclavas*, Museo Nacional de Bellas Artes, 2009.

Jarpa reprodujo sobre cartón pluma los textos de diferentes autores chilenos y tachó todos aquellos en los que no se aludiera a la mal llamada *La perla del mercader*, como una forma explícita de insistir y denunciar la omisión, donde el tachado –al modo de los archivos desclasificado de la CIA– explícita ya no la omisión, sino la censura. La autora también recorrió el velo en torno a la vida privada de Valenzuela Puelma, y no sin sorpresa descubrió que este había sido demandado hacia fines del XIX por su esposa, Carlina Garrido, quien alegó maltrato intrafamiliar cuando Valenzuela Puelma, en un raptó de ira, habría intentado alcanzarla con un martillo. Esta dimensión privada, se entrelazó claramente con los momentos de crisis y producción pictórica del artista. Es así como reconocemos en su vida momentos muy fructíferos y en otros de muy poca producción. Y si se ahonda en los motivos de su pintura, se podrá reconocer que la imagen de la mujer es una constante en su obra, y las variables de la representación tienen que ver con los grados de distancia o proximidad al modelo idealizado y romanticista de ella, donde en un extremo se encuentra la joven-virgen y en el otro, la mujer-madre.

Respecto de la pintura *Marchand d'esclaves* realizada en París en 1884, en su segunda residencia como becario del gobierno de Chile, Valenzuela Puelma desplegó una temática difundida en Europa, sobre todo por la literatura, referida a un orientalismo exótico, que mostraba una imagen equívoca y forzada de oriente. Una de las publicaciones más destacadas fue *Las mil y una noches*, que es una recopilación de cuentos árabes del Oriente Medio medieval. La historia de Sherezade, que sirve de marco a los demás relatos, parece haber sido agregada en el siglo XIV. La primera compilación arábiga moderna, elaborada con materiales egipcios, se publicó en El Cairo en 1835. Esta publicación causó gran impacto en Occidente en el siglo XIX, una época en que las metrópolis impulsaban las expediciones e investigaciones geográficas de culturas exóticas. Intelectuales, artistas, pintores y fotógrafos se lanzaron, desde mediados del siglo XIX, a representar escenas de jóvenes odaliscas, desde Ingres a Matisse y Renoir, todos, sin excepción abordarán la temática. Estas imágenes y escritos tejían un velo que ocultaba el drama del atropello colonialista del que eran víctimas países y regiones del tercer mundo. La imagen del mercader, al mismo tiempo de representar el mal, releva el hecho de que lo que vende es un verdadero tesoro: el exotismo y la pureza de oriente. Si se revisan los datos de ese momento, el tráfico de esclavos entre Europa y el nuevo mundo era bastante habitual, grandes riquezas familiares de Europa y América se formaron gracias al tráfico y venta de esclavos. Chile no fue la excepción, aunque la cantidad no fue tan grandilocuente, se llegaron a contar unos 150 esclavos negros en la Hacienda Quilapilun (cerca de Colina) a comienzos del siglo XIX. Una cifra menor, pero no insignificante, puesto que los datos de cantidad de esclavos traficados entre el siglo XVII y XIX nos hablan de entre 10 y 60 millones de personas.

En paralelo, para ahondar más aun en las temáticas que activa el cuadro de Valenzuela Puelma, la investigación que Voluspa Jarpa ha desarrollado en su obra en torno a las investigaciones psiquiátricas a las que fue sometida la mujer a fines del siglo XIX logra su punto de máxima proximidad y confluencia, al momento de superponer cronologías: mientras Valenzuela Puelma se encuentra en París, el médico psiquiatra, Jean Martin-Charcot analiza el comportamiento de las mujeres sometidas a fuertes afecciones conductuales y mentales en la Salpêtrière. El pintor construye un modelo occidentalizado de

la mujer de oriente, de piel blanca y de cabello rojizo (igual a la modelo de *Magdalena penitente* de 1884 y a la *Ninfa de las cerezas* de 1888), en oposición a la vejez y rasgos árabes del comerciante. Martin-Charcot construye y lleva a la praxis un modelo conceptual a través de la tipología clínica que establece a partir de los ataques de histeria. En ambas operaciones, la del pintor y la del psiquiatra, reconocemos la negación como síntoma que activa la escena: la perla oculta su desnudez ante la imposibilidad de liberarse; la mujer en el psiquiátrico se contorsiona y convierte en habla y grito a su propio cuerpo, negado y clausurado por la ciencia positivista.



Voluspa Jarpa, *Marchand de esclavas*, Museo Nacional de Bellas Artes, 2009.

Tras esta revisión de contextos, al regresar al cuadro de Valenzuela Puelma y recordar su biografía, la mirada sobre la imagen de la mujer –tanto en la historia doméstica, en la historia de la esclavitud, en el arte y la siquiatria– no puede ser ingenua e inocente. La pintura está cargada de sentidos que esperan ser desplegados mediante el ejercicio de colección que inscribe la investigación teórica y visual de Voluspa Jarpa, para cuestionar la mirada formalista, lasciva o superficial. Se trata de otra obra en el museo que ha sido

redescubierta, rescatada, liberada metafóricamente de su esclavitud, de la omisión y negación historiográfica. Voluspa Jarpa procedió a tachar el título *La perla del mercader* y lo reemplazó por el de *Marchand de esclavas*. Y tal como alegó en sus cartas el mismo Valenzuela Puelma en los archivos judiciales de época: *Es Justicia*.



Voluspa Jarpa, *Marchand de esclavas*, Museo Nacional de Bellas Artes, 2009.

6.5.1. *Lo obvio y lo obtuso de un cartel*

Se han revisado distintos ejemplos de citas institucionales que acontecen al interior de las estrategias formales y/o conceptuales de los museos. Autores que han utilizado las formas de comunicación, retóricas y protocolos de la institución, para reconocer en ellos los mecanismos del poder de la existencia, ficción o negación de una realidad estética. Para Broodthaers, la realidad y a la vez ficción del *Museo de Arte Moderno, Departamento de Águilas*, le permitió activar y trastocar las taxonomías y tipologías propias de la visión moderna del museo de arte y, desde una perspectiva que anuncia el discurso posmoderno, transgrede las categorías cronológicas y las categorías historicistas, haciendo convivir a un museo de arte moderno con un departamento de aves salvajes bajo el alero cronológico del siglo XIX. La duda epistemológica frente al sentido del lenguaje en el arte, logró su mayor

radicalidad desde el momento en que hace de los versos de Mallarmé una imagen abstracta, una composición visual, donde las palabras han sido reemplazadas por la imagen de breves rectángulos negros horizontales sobre la página en blanco.

Antoni Muntadas también hace de su trabajo una cita permanente a todas las formas, gestos y protocolos del sistema o círculo del arte²⁰³ en general y de los museos en particular. La exposición *Protokolle* del año 2006 en Alemania le permitió dar a conocer nuevas formas de revelar los protocolos y estrategias visuales y, por lo tanto, de poder, ya que no solo montó una exposición con obras de arte de diversos autores, sino que también evidenció las condiciones visuales y estéticas bajo las que son expuestas las obras en sus residencias de origen. Las cédulas de Ulrichs o Broodthaers revelan una tipografía, por lo tanto una estética, y una forma de administrar el conocimiento a través de los datos o referencias textuales y cronológicas que edita cada institución. En tal sentido, cada palabra, frase o señal revela a la propia fuente de emisión, recordando a Marshall McLuhan, el medio es el mensaje. Bajo esa confianza, Muntadas desarrolla su investigación semiótica y visual que desplegó a través de los muros y espacios de la Kunstverein de Stuttgart.

Voluspa Jarpa, en Chile, ha desarrollado un tipo de investigación en la que va descubriendo paciente y tenazmente los distintos velos que oculta la macro y micro historia de Chile. La intervención *Marchand de esclavas* visibilizó la inutilidad de los dispositivos historiográficos²⁰⁴ al convertirlos en mera imagen, vaciada y negada. La estrategia de censura utilizada en los documentos desclasificados de la CIA constituyó la retórica visual de un sistema de negaciones y revelaciones. Esta omisión, que se convierte en un síntoma de la negación de la historia, o en una forma de historia contorsionada, incapaz de decir,

²⁰³ Para una revisión del sistema general del arte, sus campo de acción y los protocolos generales que hacen que un artista *sea artista* y una obra sea una *obra de arte* se puede consultar una perspectiva institucional y analítica en *El Círculo del Arte* de George Dickie, Editorial Paidós, Barcelona, 2005.

²⁰⁴ Y no sólo la historiografía local, en su indiferencia semántica respecto del cuadro, sino que además contiene una censura implícita, tanto que un logro fue el hecho de que al anunciarse la exposición en el MNBA, se utilizó la expresión “Divorcio” en el siglo XIX en la portada del suplemento Artes y Letras del diario El Mercurio, a saber, un medio de extrema derecha (implicado en el apoyo a la CIA y su intervención con el Golpe en Chile), el día 3 de mayo del año 2009: “La audacia de pintar hacia la década de 1880 los primeros desnudos de la historia de la pintura chilena le costó caro a Valenzuela Puelma. Ni sus vecinos ni su esposa querían convivir con esos cuadros. Y fue ella la que pidió el divorcio cuando el pintor quiso golpearla con un martillo.”

como en el caso de la historia. La imagen de la mujer contorsionada de la Salpêtrière de París fue ubicada junto a la joven desnuda de Valenzuela Puelma. Ambas mujeres son víctimas y testigos de la visión fabulada, positivista y represiva del siglo XIX que tiene su punto de máxima tensión en la cédula del MNBA que por más de 100 años nombró equívocamente a la pintura.



Cartel de la obra tachado en el muro de la exposición *Alfredo Puelma y Voluspa Jarpa. Marchand de esclavas*, Ejercicios de Colección, Museo Nacional de Bellas Artes, 2009.

¿Qué somos las mujeres, ángeles o demonios?

Consistió en la intervención de la pintura de la colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes llamada La Perla del Mercader, de Alfredo Valenzuela Puelma. Audaz, mediante este trabajo, Voluspa ha reescrito la historia del pintor, derribando la narración oficial sobre este: el famoso Valenzuela Puelma no era sino un hombre rebelde y desadaptado para la sociedad de la época, quien intentó matar a su mujer y que terminó sus días en un manicomio en Francia.

Asimismo, recupera la verdadera historia de la obra en cuestión: originalmente bautizada como *El mercader de esclavas* (la pintura muestra a un hombre vendiendo a una prostituta), en un país de eufemismos como el nuestro fue

rebautizada como *La perla del mercader* para no nombrar, tal vez, lo considerado innombrable. Todo esto lo asocia, además, con la historia de la histeria femenina, una historia, según sus investigaciones, de abuso hacia la mujer; el mismo abuso que, buscando la trastienda de su significación, representa la imagen de Valenzuela Puelma y su pintura.²⁰⁵

6.6. Ejercicio de colección como programa itinerante. Intervención a la colección permanente de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, noviembre-diciembre, 2010

La propuesta curatorial consistió en establecer un nuevo formato expositivo que estableciera como método de trabajo el contrapunto visual y teórico entre obras y autores de diversos formatos, técnicas y épocas que pertenecen a la Colección de la Pinacoteca Universidad de Concepción. El ejercicio comienza desde el momento en que se asume la colección y el espacio de la Casa del Arte como un territorio propicio para investigar y redescubrir las obras, sacándolas del hábito perceptual, la indiferencia o el silencio en el que suelen caer en medio de la exposición permanente. Como el universo de problemáticas era muy amplio, se optó por las de identidad y territorio²⁰⁶, que señalan directrices que nos permitieron seleccionar obras puntuales de la colección que explicitan aspectos geográficos locales y momentos históricos de la región. Durante el centenario de la República, el paisaje chileno se convirtió en una temática que afirmaba la identidad, y por lo tanto la misión de los artistas en ese momento fue la de reflejar y retratar esta construcción de imagen país a través de una estética regida por las convenciones de la academia. Cien años después, desde la Pinacoteca Universidad de Concepción se revisan aspectos como la imagen de la mujer, la cultura mapuche, el rol del artista y el paisaje, a partir de las obras de la Colección estableciendo un diálogo, tensión o contrapunto con obras contemporáneas donde la función del artista actual transita entre el testigo, el etnógrafo y el cronista.

²⁰⁵ Editorial, 5 de Julio de 2009. *Revista Mujer*, La Tercera.

²⁰⁶ A partir del 25 de septiembre de 2010, la Pinacoteca Universidad de Concepción exhibió al público las exposiciones *Ejercicios de colección Concepción: identidad y territorio* en conmemoración del bicentenario. Este proyecto expositivo dirigido por mí, contó con la colaboración del Departamento de Artes Plásticas de la Universidad de Concepción y con el patrocinio del Museo Nacional de Bellas Artes..

6.6.1. Identidad y territorio

El Museo Nacional de Bellas Artes, como se dijo anteriormente, mediante los *Ejercicios de colección* se ha propuesto articular y presentar la colección de arte chileno, mediante el diálogo con obras contemporáneas, que la resitúan, desde nuevas perspectivas y lecturas, en el presente. El primer objetivo fue superar la rutina y la costumbre de las obras maestras y los relatos cronológicos inamovibles para establecer formatos visuales que privilegien el dinamismo, la sorpresa y las interrogantes. Muchas veces, el público agradece estas intervenciones diciendo “que descubren un aspecto” o que “miran por primera vez” las obras que antes pasaban desapercibidas. De este modo, estas impertinencias o intervenciones visuales son aventuras del conocer, del sentir y percibir, revelando criterios museológicos actualizados, revisionistas y críticos a través de contrapuntos estéticos, semánticos, temáticos y de tesis. Con este nuevo programa fue posible encontrar, en una misma sala, obras de distintas épocas, estilos, soportes y contextos que comparten afinidades o distancias formales y argumentales sobre la base de la propuesta curatorial y los dispositivos museográficos. Bajo este parámetro, la Pinacoteca de Concepción, en conjunto con la Escuela de Artes de la Universidad de Concepción, inició en septiembre de 2010 ciclo *Ejercicios de colección*.

Para organizar cada una de las Salas de la Pinacoteca, se trabajó sobre la base la idea del museo imaginario de Malraux, que alude a la metamorfosis que sufren las obras al ser expuestas en un museo, al mismo tiempo que son imágenes que están disponibles para ser movilizadas y relacionadas configurando así un museo sin muros que acontece y se forma en la experiencia y en la mente de cada espectador. *Ejercicios de colección* no solo potencia y provoca la metamorfosis de la obra de arte a partir de contrapuntos visuales, sino también es un territorio apto para que acontezca la metamorfosis de la mirada.



Cartel exposición, *Identidad y territorio*, Pinacoteca de la Universidad de Concepción, 2010.

6.6.2. *Sala Tole Peralta: Diurno/nocturno. Alberto Valenzuela Llanos, Desire Chassin Trubert y Fernando Melo.*

Al interior de la exposición permanente, de retratos y paisajes, se escenifica un acontecimiento que altera la percepción habitual del espectador. La relación del pintor con su entorno, ha sido definida desde la tradición diurna del arte (lo visible, reconocible, familiar), como una relación de idealización y apropiación, en la cual el mundo visible era respetado en su escala y lógica, como si existiera un orden al interior de una naturaleza que había que descubrir a partir de la contemplación. Por oposición, el régimen nocturno señala un ámbito invisible, no racional y prohibido, en el cual la naturaleza está habitada por fuerzas desconocidas que asumen la forma de los volcanes, diluvios o terremotos que se organizan bajo leyes que el ser humano no conoce ni advierte. El paisaje desde su lugar de traducción visual, pasa de ser alegórico a realista y de romántico a hiperrealista, en la medida que el acontecer asalta al contemplador: se resiste a la representación y toma el lugar de los sentimientos más extremos de vida y muerte. El terremoto de febrero de 2010 cambiaron el signo y sentido del paisaje costero de la región, por lo que ya no se puede mirar a la luna y el mar de la misma manera.



Vista general exposición *Identidad y territorio*, Concepción, 2010.

La intervención de la sala sucede entre el crepúsculo y la aurora protagonizada por la luna. En el paisaje crepuscular de Valenzuela Llanos va desapareciendo del espacio ante la llegada del sol y en la escena nocturna del pintor francés Desire Chassin Trubert, *Playa de Miramar*, se aprecia un puerto y las casas a un costado del mar; hombres y mujeres a caballo, recorriendo amigablemente la extensión de arena a la luz de la luna. Cien años después, la secuencia fotográfica nocturna de Fernando Melo captada en el sector de Puahun, desembocadura del río Itata, los días 25, 26 y 27 de febrero del 2010 requería de tales condiciones lumínicas para intervenir geoméricamente en el paisaje. Desde las noches previas, el trazado aparece iluminado, en medio de un escenario nocturno poblado de ruidos del bosque, pájaros, del campo, junto a relatos de Omar Bustos, apodado El Zorzal, antiguo botero del río, quien se refiere al sentido de la naturaleza y al rol del diablo en el campo. Desde el día 25 el artista estudió el terreno, la composición y la luz. El mar estaba sobre la línea de horizonte, en cambio en el bajo, en el plano había la suficiente extensión para realizar las proyecciones de 30 a 120 metros de sogas de algodón tejido sobre el paisaje. De las imágenes, la luz de la luna, el mar y la naturaleza, nada hace presagiar la trágica madrugada del domingo. Finalmente, la quinta fotografía muestra la aurora del 27 de febrero, a las 06:15 de la mañana. La vista diurna se alejó abruptamente del plano costero y subió la línea de horizonte. Ahora el fotógrafo mira al mar desde arriba, fuera de peligro, en medio de una naturaleza que se resiste a las preguntas y a la contemplación estética.

Nocturnos 27 F por Fernando Melo

La experiencia de esta participación me permite reflexionar sobre las motivaciones y circunstancias que nos llevan desde el arte al paisaje. Considerando este contrapunto de mi obra frente la mediación de más de 100 años entre las pinturas y mis fotografías. Pienso que sigue siendo la búsqueda de un algo, más allá del producto artístico, del soporte, de la disciplina, del lenguaje y “del proyecto” además, obviando los asuntos conceptuales que se verbalizan y escriben, sino la búsqueda de ese algo que uno presume que un lenguaje determinado, que en mi caso es la fotografía, permita aproximarse a comunicar latencias que devienen de la experiencia de permanencia-percepción- activación sensorial. Hace más de 100 años Valenzuela Llanos se traslada a un valle a pintar, o quizás a tomar apuntes para posteriormente realizar la pintura de gran formato, sin embargo debe haber sentido lo mismo, los sonidos, olores, temperatura, variaciones cromáticas, texturas, que en su conjunto activan niveles de percepción absolutamente internos y de la más absoluta reserva y capital propio durante esos instantes, donde no hay nadie más que uno y la naturaleza. Y debo agregar que luego de mi fotografía arriba de una colina la madrugada del 27 de Febrero solo percibía más naturaleza que la búsqueda de un algo... y también temor.

Fernando Melo P.

6.6.3. Sala Dos: FEMENINA. Alfredo Valenzuela Puelma, Voluspa Jarpa y Leslie Fernández

¿Cómo está representada la mujer en la Pinacoteca?, es una de las preguntas que surge al revisar la colección. Las pinturas constituyen idealizaciones y construcciones visuales realizadas por artistas del siglo XIX y comienzos del XX, por lo que la mujer es representada en tanto musa, modelo, amante y dueña de casa.

El ejercicio crítico acerca de esta representación que hace Voluspa Jarpa transita entre el archivo fotográfico y documental, entre la gráfica de las tachaduras y la censura de los archivos de prensa y bibliográficos. Estrategias que explicitan la censura y omisión que ha sufrido esta pintura en la historiografía del arte nacional. El archivo y los comentarios bibliográficos están en diálogo con la imagen fotográfica recortada y perlada de una mujer contorsionada que pende del cielo de la sala, en contrapunto con la pintura de Valenzuela

Puelma que se muestra a una mujer exhibiéndose sin pudor ante el visitante, incluso, dominando la situación desde el momento en que sostiene delicadamente un par de cerezas en su mano derecha. En ambos casos existe un hombre que mira y somete para un artificio visual, pintura y fotografía: la pose. La imagen de la mujer contorsionada pertenece a la serie de fotografías que realizó el doctor Jean Martín Charcot en la sección femenina del siquiátrico Salpêtrière en París como parte del estudio en torno a la conducta femenina entre 1884 y 1887, exactamente las mismas fechas en que Valenzuela Puelma pintó a la “Ninfa de las Cerezas” en su taller de París. Los documentos tachados de la historiografía local señalan las omisiones críticas y reflexivas en torno a la imagen femenina: el cuerpo que posa como objeto. La negación es el primer síntoma de la histeria, el pintor, el historiador y el siquiatra construyen una imagen de la mujer y hacen visible sus propios deseos de control y poder.

Por su parte, la intervención de Leslie Fernández ofrece al visitante la oportunidad de reconstruir, a través una serie de imágenes gráficas provenientes de libros de moda e ilustración del siglo XIX y XX, los roles de la mujer como dueña de casa, madre y modelo. La imagen de las manos sin rostro que han sido bordados sobre tela nos remite a una labor anónima, donde el rostro ha sido negado. Manos sin identidad que desarrollan oficios silenciados al interior del hogar, de la oficina y de la empresa en el contexto de una sociedad que durante siglos reglamentó lo que debía ser y hacer una mujer. Para la mujer, estaba asignado el territorio de lo micro, de lo pequeño, de lo doméstico y por ello no vemos sus rostros. Tradicionalmente existió la idea de “labores del sexo” para nombrar de manera general y ambigua las diferentes actividades reconocidas como no profesionales que desarrollaba solamente la mujer al margen de la dimensión social y pública. Por “labores del sexo”, se entendía que se trataba de actividades que le competían solo a la mujer y no al hombre. El texto troquelado sobre mantel dice “Permitido posar” y refuerza una vez más la función que tiene, en este caso, el corte y confección de una escritura visual que irónicamente alude a la libertad que tendría la mujer para elegir y decidir ser “objeto” de contemplación.

De los cruces interpretativos entre biografía y arte, la afinidad o distancia entre las posturas de la mujer histórica versus la modelo pintada, fotografiada y bordada, se plantean algunas interrogantes en torno a la escenografía visual que instala la “definición” de lo femenino como un punto de partida de la redefinición del género y por ende, de la redefinición de arte y artista al interior de la Colección Patrimonial de la Pinacoteca.

Permitido Posar por Leslie Fernández (Artista Visual)

Desde el año 2009 la sala dos, también llamada sala de los *Grandes maestros*, cambió el color de sus muros, anunciando tal vez con esto lo que sucedería más adelante con las obras de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, cuya colección no había tenido grandes modificaciones en su exhibición. Estas obras, pese a la carga histórica y su reconocimiento como piezas importantes dentro del arte chileno, por el hecho de permanecer en un mismo sitio, pasaban desapercibidas sobre todo para quienes hemos mantenido un constante contacto con este espacio expositivo. Una pieza por el simple hecho de ser cambiada de lugar se activa, generando un tejido de nuevas relaciones volviendo a ser visible más aún cuando genera diálogos con obras que utilizan otros lenguajes, soportes y han sido desarrolladas en otra época.

El ejercicio curatorial realizado por Ramón Castillo para la sala dos incluye obras de 6 pintores, las cuales fueron seleccionadas en consideración de la temática femenina, reuniendo pinturas realizadas a fines del siglo XIX y comienzos del XX lo cual nos permite conocer cómo era vista social y culturalmente a la mujer durante esa época. De este modo nos encontramos con obras que representan a modelos en poses sugerentes encargadas de seducir al espectador (y en el momento de ser ejecutadas al pintor) como sucede con el desnudo a escala real de *La ninfa de las cerezas* pintada por Alfredo Valenzuela Puelma en 1888, pero al mismo tiempo vemos retratadas mujeres sumisas, pasivas que introspectivamente ejecutan acciones, vinculadas al quehacer del hogar como ocurre con *La lavandera* de José Caracci o *La niña del cántaro* pintada por José Agustín Araya en donde las modelos no exhiben un cuerpo exuberante, ropas escotadas, tampoco dan la cara al espectador. Importa la acción, lo que hacen más que quién lo hace. Quedan latentes por medio de los relatos de estas imágenes los roles que debía cumplir la mujer en primer lugar la musa rebosante de sensualidad que posa para el artista y al mismo

tiempo la representación de una mujer que debe cumplir silenciosamente con las labores cotidianas.

Con la invitación a participar del *Ejercicio de colección, identidad y territorio* se genera una tensión entre las pinturas seleccionadas con obras de producción reciente que plantean denuncias, reflexiones y/o críticas al modo de representación de la mujer dentro del arte sin dejar de lado que se encuentran dos artistas mujeres frente a un discurso artístico predominantemente masculino.

6.6.3.1. Las labores del sexo

Por medio del hallazgo de un registro escolar datado en 1943 correspondiente a la Escuela de Copiulemu podemos documentar el término existente para referirse por aquellos años a las obligaciones del género femenino, ejecutadas durante esa época sin mayor cuestionamiento. En este documento vemos escrito en el espacio correspondiente al oficio u ocupación de las apoderadas *Labores del sexo* del mismo modo cómo era señalado en el caso del hombre la ocupación de agricultor o zapatero, como si la pertenencia a un género fuese un dictamen o una sentencia incluidas dentro de ese juego de palabras. La invitación a participar de este *Ejercicio de colección* significaba desde el comienzo una provocación considerando que la temática femenina era abordaba por medio de un trabajo desarrollado casi cien años después que la mayoría de las pinturas exhibidas en la sala y que además estaba resuelto por medio del bordado, labor manual no considerada arte que era adjudicada socialmente a las señoritas, cuando el referente predominante de artista de la sala y la pinacoteca es el pintor.

La serie de pañuelos bordados pertenecientes al proyecto *Obras cotidianas*²⁰⁷ de Leslie Fernández (2005) representa pequeñas imágenes a modo de instructivo donde el rostro no existe, solo las manos femeninas y anónimas trabajando, preparando, haciendo silenciosamente su labor. Esta serie había sido mostrada en contextos muy distintos a este, por lo que su exhibición junto con obras de una colección considerada como referente de la

²⁰⁷ *Obras cotidianas* (2005) serie de pañuelos bordados y manteles de hule que utiliza imágenes extraídas de diccionarios y libros de modas correspondientes al quehacer femenino, donde se muestra una multiplicidad de roles entre los que implica las labores del hogar y las labores de seducción.

academia de las Bellas Artes genera la posibilidad de un diálogo temático y temporal que posibilita nuevas lecturas para las obras. Para este montaje la serie es rebautizada como *Labores del sexo* tomando la denominación del registro escolar por lo ambigua que resulta actualmente esa denominación y que antes correspondía una norma de identificación de género casi tan en desuso como los pañuelos de tela.

En frente al montaje de los pañuelos se encuentra un texto extraído de un ornamentado mantel de hule apoyado por medio de alfileres, que lleva escrita la frase “Permitido posar” sugiriendo que existe posibilidad de elección frente a las determinaciones culturales y sociales que cada vez tienen menor cabida. El mantel de hule deja de ser el objeto funcional para transformarse en soporte y escritura visual que expone la opción de hacer o deshacer, posar o no posar, teniendo en diálogo las imágenes en que la mujer aparece como modelo del deseo y modelo de acción.

6.6.4. Sala tres: El artista. Su oficio, su imagen

La selección de obras de la colección de la Pinacoteca en las que se explicitaba la temática del oficio del artista, permitió reflexionar en torno a la definición del artista y si esa definición visual persiste en el tiempo o de qué manera ha cambiado. El contexto de esta reflexión radicaba en la contigüidad de la Pinacoteca con la Escuela de Artes de la Universidad, espacio ideal para comprobar si se ha actualizado la noción de artista, de su oficio y del rol que le compete al interior de la sociedad. Para ello, Bárbara Lama realizó una curatoría en la que estableció la tensión, contrapunto y diálogo entre las obras de la Pinacoteca y los contextos contingentes e históricos que explicitan dos artistas contemporáneos chilenos. Carlos Altamirano presentó un video arte titulado *Panorama de Santiago en 1981* y Natascha de Cortillas una serie de fotografías captadas en Talcahuano y la Interportuaria, en el que se muestra cómo el paisaje convertido en un escenario pasivo y neutral, adquiere vida y movimiento, y por lo tanto se modifica radicalmente el entorno donde acontece la acción de amasar pan como metáfora de que es el propio oficio del artista el que se altera. La implicación con la realidad está dada por la forma en cómo se tratan las

“materias”, para Altamirano, el video, es una grabación a cámara abierta, sin control, que se balancea en su cuerpo mientras camina y repite: “soy Carlos Altamirano, artista visual”. Natascha de Cortillas, alude al “saber hacer” de las Bellas Artes, cuando convierte la operación del amasado en una práctica sin contexto y donde el atuendo disloca aún más la acción y el fuera de lugar en el que se desarrolla la escena.

El artista. Su oficio, su imagen por Bárbara Lama (curadora invitada).

“El artista. Su oficio, su imagen” busca intervenir curatorialmente la colección de la Pinacoteca de la Universidad de Concepción aspirando evidenciar algunas relaciones de lugar que el artista plástico ha ocupado en la estructura del campo social. Así su función autoral, establecida en la figura del genio romántico y acentuada en el período de vanguardias con el discurso del “arte por el arte”, será puesta en cuestión al repensar su posición como artista “productor” que nos propone Walter Benjamin.

De esta manera buscamos exponer las fuerzas y quiebres que se producen en la obra de arte cuando esta es concebida por un artista que se asume fuera y por sobre la contingencia política, o cuando se erige como un agente que produce, o reproduce las fuerzas sociales, y por lo mismo tomando posición a través de los medios que se expresa.

El eje conductor de la muestra es el autorretrato, en tanto lugar que da cuenta de las cualidades formales y discursivas de la obra pero también porque permite pensar las condiciones de producción social del artista en la construcción del sentido y lenguaje de su propuesta.

El contrapunto será destacado por la intervención de dos artistas contemporáneos.

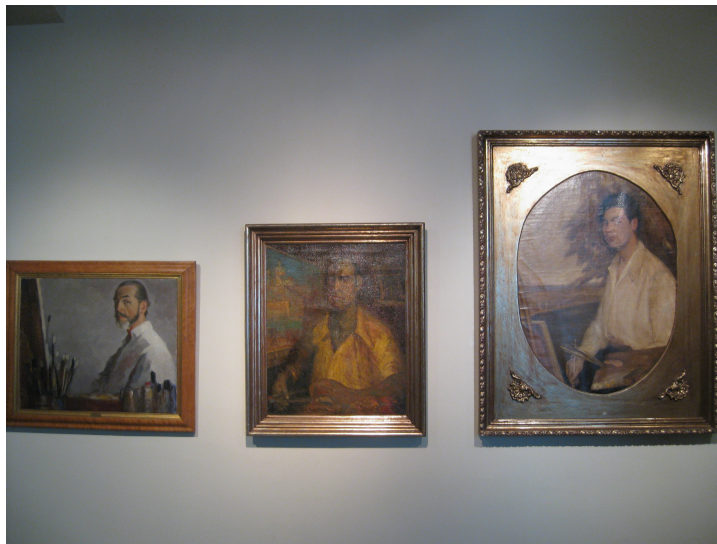
Carlos Altamirano presenta el video-arte “Panorama de Santiago en 1981” en el cual recorre, cámara en mano y grabador anexo en formato VHS, desde el Museo Nacional de Bellas Artes hasta las escaleras de la Biblioteca Nacional, en un acto performático que reclama su condición de ser artista contemporáneo en el contexto de dictadura militar.

Natascha de Cortillas que, después de realizar varias intervenciones en diversos lugares de Chile y el exterior, demarcando analogías entre la producción artística y la culinaria, se pasea con su traje de cocinera y su mesa de amasar por el devastado Talcahuano y la Interportuaria, acusando la imposibilidad de decir, de hacer, de

producir ante la tragedia que ha dejado la violencia telúrica del 27 de febrero. Así sus retratos fotográficos actúan como un llamado elocuente pero silencioso del no lugar en el que ha quedado el paisaje social después del terremoto.



Vista general exposición *Identidad y territorio*, Pinacoteca de Concepción, 2010.



Vista general exposición *Identidad y territorio*, Pinacoteca de Concepción, 2010.

6.6.5. Sala cuatro: Territorial: Pedro Luna, *Cultura Mapuche, ayer y hoy*.

Pedro Luna desarrolló una serie de pinturas en las que tomó como motivo central la cultura mapuche en los alrededores de Tirúa y Mulchén. Desde la dimensión cotidiana, a la ritual y mítica vemos a hombres y mujeres en medio de un paisaje que adquiere identidad por sus

habitantes. Es el pintor de la Generación del Trece que ahora asume su rol de testigo y etnógrafo, en tanto se implica y da visibilidad a una realidad humana y geográfica muy poco frecuente en la historia del arte chileno. Junto a Luna, hay dos series de fotografías que corresponden a períodos muy distintos, y en su construcción resultan casi opuestas. Las fotografías patrimoniales recuperadas por las investigadoras Margarita Alvarado y Carla Möller nos aproximan a escenas donde la mirada del fotógrafo (principalmente extranjero) acomoda la realidad y la encuadra a las composiciones propias de las bellas artes. Retrato de medio cuerpo, de cuerpo entero en el estudio o los retratos de grupo señalan una estrategia de control, tanto por la composición como por el dominio de las luces y sombras administradas técnica y estéticamente en el estudio del fotógrafo.



Vista general exposición *Identidad y territorio*, Pinacoteca de Concepción, 2010.

En el Taller de Fotografía Social Aiwin, realizado durante el primer semestre del año 2009, y dirigido por Andrea Jösch, los habitantes de las comunidades del Consejo de Todas las Tierras de Temuco y los integrantes del Centro Ceremonial Mapuche de Cerro Navia, se ejercitaron en la práctica fotográfica donde retrataron su propia realidad cotidiana, ritual, lúdica y contingente. Es la visión de los hombres, mujeres, adolescentes y niños mapuche, lejos de la mirada del etnógrafo, pero compartiendo el principio del observador implicado. Los paisajes, las vestimentas, las actividades adquieren una fisonomía que nos hace ajustar el imaginario con el que tradicionalmente hemos visto representada su cultura.

Las fotografías patrimoniales nos señalan datos de lugares y tiempos, las pinturas de Luna nos involucran en una dimensión donde el paisaje se ha antropomorfizado, en que hombres

y mujeres se fusionan en pigmentos contra el entorno, y las fotografías del Taller Aiwin nos traen al hoy, pero con toda la carga simbólica, histórica, política y social a cuestas.

Taller de Fotografía Aiwin por Andrea Jösch

Los Talleres de Fotografía Social “Aiwin”, desarrollados como parte del proyecto curatorial de la Trienal de Chile 2009, se realizaron en tres comunidades mapuches que representan, a nuestro juicio, la realidad indígena contemporánea: la mapuche, la pehuenche, la huarrichis y la huilliche.

Durante once meses, de noviembre de 2008 a agosto de 2009, viajamos a las comunidades. Trabajamos en el Centro Ceremonial Mapuche de Cerro Navia (comuna del sector poniente de la ciudad de Santiago), en el Consejo de Todas las Tierras, en Temuco, con personas provenientes de gran parte de la Región de la Araucanía, y con los integrantes del grupo Aucalafequen, de San Juan de la Costa (Osorno).

Inspirados en los talleres de fotografía social TAFOS, realizados en Perú entre 1986 y 1998, y ante la necesidad apremiante de una alfabetización visual en la actualidad, estos talleres pretenden hablar e instaurar una etno-fotografía contemporánea como documento social, legitimando la imagen como sistema estratégico.

Los talleres incluyeron clases de historia de la fotografía, composición, edición, reproducción de documentos, creación de blog y edición de video, con el fin de poder entregar los conocimientos necesarios para formar fotógrafos que sean capaces de trabajar y construir espacios independientes de archivo y circulación de imágenes.

Las imágenes provenientes de la sombra son las que constituyen nuestro territorio, estas fotografías así lo evidencian.

6.6.5.1. LA PODA

Las obras de los artistas Jorge Pasmíño, Jorge González-Lohse, Carlos Valle, Óscar Concha, Carolina Maturana, Alessandra Merello, Eduardo Cruces, Sergio Valenzuela, Gonzalo Medel, César Scotti y José Magallón dialogan con la pintura *La poda* de Celia Castro. Esta obra, que ha sido desplazada desde la Sala Tole Peralta, da pie a un trabajo de

activación de contenidos, que se relacionan con sus alcances a nivel temático, literal y metafórico. El inicio de la poda de los árboles en invierno, desde un punto de vista urbano-paisajístico, implica un control sobre la naturaleza: se poda, para que luego “crezca con más fuerza y no dañe a los ciudadanos”. Ese es tal vez el dictamen moral que pesa sobre la pintura de Celia Castro. En tal sentido, las fotografías realizadas por Jorge Pasmíño de un incendio del sector del Peralillo nos muestran una dimensión apocalíptica del bosque. La imagen de la desolación extendida a través de la infinidad de tonos y semitonos revela un paisaje al que se llega tarde. Si la pintura de *La poda* apunta a los cuidados en torno a la naturaleza, en este caso, la fotografía es el vehículo de la denuncia, donde los planes de prevención se tornan insuficientes. Es la estética del horror, de cuando la destrucción no disimula su paradójica atracción.

No obstante, poda alude a otras situaciones: a la restricción social, al árbol como metáfora de la libertad, a la participación comunitaria en torno a un objetivo común, a las normas de aseo y ornato de una ciudad, hasta incluso, reconocer en el árbol una estructura interconectada con una multiplicidad de ramas y redes a través de los que fluye y se organizan distintos artistas y colectivos afines en tiempo real. La multiplicación de las ramas, en este caso se ha convertido en la multiplicación de los sentidos de la poda, en tanto imagen y vocablo. Jorge González-Lohse invitó a distintos artistas de Concepción y Santiago para que trabajaran en torno a esta obra, a través de obras colectivas y en proceso: Colectivo Animita, Industria Pencopolitana e Industria Masticable. Los resultados obedecen a una diversidad de interpretaciones y dimensiones expresivas, conceptuales y visuales, y de esta manera se despliegan y dialogan entre sí, reptando y organizándose libremente sobre los muros y el espacio de la sala.

El otro paisaje.

En el proyecto *Ejercicios de colección*, participo junto a otras interesantes propuestas que dialogan con obras del patrimonio. En mi caso, he instalado cinco fotografías monocromas, en un intento de establecer contrapuntos con la obra de Celia Castro. En ese contexto, mi propuesta establece lecturas de extrapolación sobre una actividad de tradición rural, *cortar con el fin de reproducir con fuerza y energía la naturaleza arbórea*.

La obra me sugiere el anuncio y fin de una ruralidad atrasada, lo cual, posteriormente incide en la conversión del territorio campesino.

Estableciendo algunas reflexiones acerca del cuadro, posterior a la creación de *La poda*, la industrialización nacional fue transformando el paisaje, convertido actualmente, en una gran masa de bosques científicamente controlados, para su explotación y producción industrial. Los cuales, constantemente se ven expuestos a continuos siniestros, donde extensas áreas de vegetación parecen fantasmagóricas imágenes de un perturbador paisaje devastado.

Jorge Pasmíño

6.7. Otras exposiciones de *Ejercicios de colección* (2005-2010)

Durante cinco años se realizaron 10 exposiciones, todas ellas de diversa naturaleza y magnitud de intervención, pero nunca perdió la escala y la eficacia comunicacional al punto que quedara siempre claro el contrapunto o diálogo entre una obra tradicional y otra contemporánea. El formato de selección de la obra siempre fue de la mano del propio artista invitado, que elegía la obra del Fondo de Colección del Museo, y por lo tanto, el trabajo posterior consistía en las condiciones de visibilidad y los dispositivos que se requerían en cada caso para la puesta en escena museográfica.

Se trató de un programa expositivo que fue progresivamente cambiando el lenguaje de los funcionarios del Museo, en el sentido, de generar una expectativa interna respecto de la “novedad” que venía, y al mismo tiempo, para el público resultó un atractivo en la medida que se generaba el desconcierto y por lo tanto las preguntas. La primera intervención nació primero como una dislocación de obras, y en este caso, la pintura de Claudio Bravo, *La tentación de San Antonio* (óleo/tela, 1985) conviviendo con óleos y tallas del período Colonial (s. XVII y s. XVIII).



Vista general de la intervención, y se aprecia como el aspecto cromático llama la atención y señala lo “nuevo” en la Colección Permanente del MNBA, agosto, 2007.



Vista general de la primera intervención y dislocación de obras contemporáneas: la obra de Claudio Bravo instalada al interior del Período Colonial, marzo, 2004.

6.7.1. Correspondencia: Pedro Lira/Eugenio Dittborn, 2005.

En *Correspondencia* se estableció la relación entre una pintura del siglo XIX de Pedro Lira con una Pintura Aeropostal de Eugenio Dittborn. Esta fricción entre imágenes de distintas épocas, pero articuladas por el tema ha permitido rescatar la vigencia del discurso de las obras, al mismo tiempo que los artistas contemporáneos terminan señalando al propio museo como un espacio de permanente reflexión. Desde estrategias visuales muy distintas y distantes en el tiempo, dos obras establecen una afinidad temática, y en cierto modo, la

una se convierte alegóricamente en la proyección de la otra. *Carta de Amor* (c. 1900) de Pedro Lira (1845-1912) muestra una escena íntima en la que una joven mujer se gira bruscamente para impedir que quien ingresa a la habitación descubra el contenido de la carta que oculta a su espalda. Paradójicamente, la carta aparece en primer plano, no así el rostro de la mujer: una borrosidad pictórica convierte al papel en un mensaje críptico. Eugenio Dittborn realizó la obra *Queñas* (2002-2003) que no es una representación del tema epistolar, sino que constituye en sí misma una carta que ha sido enviada a múltiples destinatarios y, a la vez, una pintura que se expone en los muros del Museo al ser recibida. La pintura aeropostal representa dos escenas: una, perteneciente a una pintura al fresco de Pissanello y la otra, una fotografía mexicana que sirvió como base para un grabado de José Guadalupe Posada. En ambos casos, el cuerpo del hombre aparece “suspendido como una carta” en postura vertical. Un fragmento de una figura de silabario ilustrado y otra de un diccionario han sido sobrepuestas mediante la estrategia textil del pespunte: se une lo que está disperso para configurar nuevos significados.

La pintura aeropostal es plegada para ser introducida en un sobre y permanece en estado de reposo hasta el momento en que es enviada para ser expuesta en alguna galería, feria, bienal o museo en alguna parte del mundo. Luego de ser expuesta, la carta, es replegada como si se tratara de la edición de un libro que es organizado por un único lector. Se trata de una carta que adquiere su sentido en el destinatario, quien a su vez se convierte en el nuevo remitente al enviar la obra al destinatario siguiente, en este caso, el Museo.

1. Las pinturas aerepostales viajan a través de la red internacional de correos como cartas y se exhiben en los destinos, como pinturas. En el correo la maniobra consistió, entonces, en hacer pasar una pintura por una carta. Al desplegarse y exhibirse en el museo esa pintura exhibe pliegues y sobres : ellos son las señales de haber sido esa pintura una carta.

2. *Queñas*, la pintura aeropostal n° 150, es una carta enviada desde Londres, Inglaterra, a Eugenio Dittborn, su autor, luego de haber sido expuesta como pintura en Bloomberg.

En esa pintura dos ahorcados impresos se dan cita. Uno, pintado por Pisanello en el siglo XV, y el otro, una fotografía tomada durante la revolución mexicana a comienzos del siglo XX.

Ambos están colgados de una cuerda tal como cuelga del muro el cuadro de Pedro Lira. En esa pintura la mujer que tiene una carta entre las manos solo tiene un temblor entre las manos. Así los ahorcados, ya nada tienen entre manos: solo la vertiginosa caída de sus cuerpos. Suspendida.²⁰⁸



Eugenio Dittborn, instalando su pintura aerpostal en el MNBA, y una vista general de la instalación *Correspondencia*, 2007.

6.7.2. Cuadrilátero: Paz Errázuriz/Camilo Mori, 2006.

La exposición *Cuadrilátero* consistió en reunir obras donde el factor común era la temática del box. Una pintura de Camilo Mori, de los años veinte, titulada *El boxeador* con una serie de fotografías realizadas por Paz Errázuriz en las que retrata a boxeadores al interior de la Federación del Box Chileno. Esta fricción entre imágenes de distintas épocas, pero articuladas por un tema, ha permitido rescatar la vigencia del discurso de las obras y ha permitido a los artistas contemporáneos ocupar el museo como un espacio de permanente reflexión.

²⁰⁸ Texto Museográfico de Eugenio Dittborn, realizado para la exposición *Correspondencia*, 2007.

Este trabajo se llamó El Combate contra el Ángel basado en el poema del mismo nombre de Jacques Prevert. Lo mostré en la Galería de la Plaza Lastarria a fines del los 80.

Este trabajo lo hice como parte del proyecto con que obtuve la beca Guggenheim en 1986. Fue bastante difícil que la Federación de Boxeo de Chile me permitiera entrar a sus recintos para hacer estas fotografías. Fueron muchas visitas al directorio y el inconveniente mayor era que fuera mujer; ahí no había entrado jamás ninguna mujer.

Trataron de disuadirme, pero al final logré el permiso gracias a un set de postales que yo tenía de la pintura de George Bellows, pintor norteamericano cuya pintura sobre el boxeo me tenían muy fascinada. (Estas pinturas están en Washington) Les llevé mis amadas postales y tuve que regalarlas.

La pintura de Bellows –esta de los boxeadores– me tenía muy obsesionada y ahora pienso si acaso Camilo Mori la conoció. En este sentido me atrae profundamente su cuadro del boxeador porque me parece que se sale de un mundo estético de su tiempo.

Lo mío son retratos estáticos, no detengo un movimiento sino la mirada y es aquí donde hay una similitud en la pose de Mori y la mía. Era la mirada de los boxeadores la que yo quería fotografiar.

En el catálogo de esta exposición, Eugenio Dittborn escribió: No. No entonces a la instantánea. Sino inmóviles de cuerpo entero, frontales de cuerpo entero o a medio cuerpo. No hacen box. Son boxeadores.²⁰⁹

²⁰⁹ Texto de Paz Errázuriz, 27 DE SEPTIEMBRE, 2006.



Cuadrilátero, Errázuriz/Mori, 2006.

La exposición *Cuadrilátero* supuso la relación en contrapunto de una pintura de la colección del MNBA y las obras de Errázuriz, que posteriormente fueron incorporadas a la ella. En esta oportunidad, la artista envió información por mail²¹⁰ para complementar la que ya existía de las piezas que eran adquiridas, es decir, a medida que se trabajaba y potenciaba la colección, simultáneamente se incrementaba la producción de nuevos conocimientos.

Texto curatorial al muro: *Cuadrilátero*

De un lado la pintura y del otro una serie de fotografías. La antigua tensión que se produjo entre fotógrafos y pintores impresionistas respecto de la representación de la realidad, en este caso es recuperada a modo de parodia. El enfrentamiento es inminente, en la pintura mediante gestos de dibujo y pigmentos al óleo, se retiene la figura del boxeador de peso completo en actitud de reposo versus una serie de púgiles de peso pluma, retratados y ampliados en blanco y negro. En ambos casos, los boxeadores a su vez se enfrentan a la mirada del que retrata y desde el ataque

²¹⁰ Hola Ramón, Me alegro que te gustara el texto. En cuanto a tu pregunta sobre el número de fotos de esa serie, son aprox 20 de los retratos, más una cantidad grande de material en los rings, gimnasios, peleas, etc. que hasta el momento no me han interesado mucho - . Son estas las que me siguen interesando. Pero no volví al tema, excepto cuando alguno de los boxeadores fue a ver mi expo. A la Telefónica y quiso retratarse junto a su foto y tuvimos un reencuentro muy espectacular. Un abrazo Paz. 28 de septiembre.

pictórico o fotográfico surge la fisonomía de un oficio cargado de paradojas. Es la alegoría de la fuerza y el instinto convertida en oficio-deporte.

Camilo Mori (1896-1973) realizó esta obra en 1923. Produjo algunos bocetos previos de poses y escenas de boxeo que posteriormente derivaron en la obra que aquí se presenta. El box forma parte del amplio espectro de temáticas que el artista tomó como referentes para realizar ilustraciones y obras definitivas. El óleo muestra en primer plano un boxeador con la bata de seda que suelen usar antes de cada combate. En este caso, el boxeador está delante del cuadrilátero en un interior de gimnasio. En el retrato de Camilo Mori no hay enfrentamiento ni fatiga, las manos están ocultas.

La serie de fotografías de Paz Errázuriz (1944) da a conocer a ocho boxeadores en actitud de reposo. Todos están fuera del cuadrilátero posando en la espera o tras el combate. Sus fisonomías revelan la rudeza de numerosos enfrentamientos y jornadas extenuantes de campanas, guantes y placas.

El rostro endurecido, el torso comprimido y las manos cargadas de tensión son los atributos de quienes han dedicado sus máximos esfuerzos físicos y psicológicos para contener y derribar adversarios barriales, comunales, nacionales o internacionales. La ausencia de color en las imágenes da aún mayor dramatismo a los rasgos heroicos y trágicos de los púgiles. No hay efectos épicos, la eficacia de la imagen es registro de civilización y de barbarie.

6.7.3. Panorama de Santiago. Juan Francisco González/Carlos Altamirano/Camilo Yáñez, 2004

En esta exposición se invitó al curador y teórico Alberto Madrid para que realizara una intervención para repotenciar la contemplación de una pintura de un paisajista chileno del siglo XIX a la luz de la contingencia política. *Panorama de Santiago* de Juan Francisco González se convirtió en la cita directa de dos artistas, Carlos Altamirano y Camilo Yáñez. Desde la noción de paisaje bucólico se pasó a la contingencia política ofreciendo así un panorama de crítica y denuncia de los acontecimientos políticos, y en especial, en torno a los detenidos desaparecidos de la dictadura.



6.7.4. *Las hojas que faltan: salón de Otoño: Cecilia Vicuña/Pablo Burchard, 1971-2007.*

Esta exposición del Ciclo Ejercicios de Colección comprende obras de Cecilia Vicuña, recientemente adquiridas por el MNBA, y una pintura de Pablo Burchard, también de la colección del Museo. El curador Alberto Madrid describe los tópicos de la propuesta en el siguiente texto:

Texto curatorial: Obra contexto: Las hojas que faltan

La reconstrucción documental de la obra de Cecilia Vicuña (“Otoño”, 1971) en el ciclo curatorial *Ejercicios de colección*, corresponde a relatos por completar en la historiografía del arte chileno. De ahí el título de este texto *Las hojas que faltan*.

La museografía: se arma en la superposición de materiales y temporalidades. La documentación recupera la obra en las imágenes del año 1971 y en el Diario de Escritura. Le acompañan fotografías de la reconstrucción parcial del año 1978. En segundo lugar, en una de las vitrinas, se aprecia la publicación “Sabor a Mí” (1973) en la que se describe la obra y la acción de la artista. Lo tercero, la relación temática con la pintura “Otoñal” de Pablo Burchard de la Colección Permanente del Museo.

De la obra y el lugar: la versión original de “Otoño” se exhibió en la antigua Sala Forestal del Museo que funcionó en el subterráneo y corresponde al subsuelo de esta rotunda en la que se establece así, una relación de continente y contenido para su reconstrucción.

De la designación: la obra en revisión tuvo dos títulos: “Otoño” por la artista y “Salón de Otoño”, denominación de Nemesio Antúnez, director del Museo en ese momento. Parte de su historia está contenida en el diario de escritura “Sabor a Mí” y su reescritura en la resignificación de la obra y el lugar en su reconstrucción: la vitrina que contiene hojas recolectadas este otoño en el Parque Forestal funciona como analogía.

De la recolección: se configura una relación de significados y sintonías entre la pintura “Otoñal” de Pablo Burchard, la recolección de hojas por parte del artista del año 1971 y la recolección actual de hojas, documentos y fotografías y textos que nos permite, sino su recuperación, al menos la presencia parcial de la hoja que completa nuestra historiografía artística.

Alberto Madrid, Curador²¹¹



Vista general de la intervención realizada el año 2007, junto a una imagen de archivo de la artista, Cecilia Vicuña, realizada en 1972.

6.7.5. *Impertinencias barrocas*, 2008

La curatoría *Impertinencias barrocas* de Patricio Muñoz puso a dialogar obras del período colonial y del artista visual Norton Maza, agrupadas en una serie dedicada al Apocalipsis. En esta intervención el público estaba obligado a establecer relaciones formales y temáticas entre obras que claramente obedecen a principios formales y conceptuales muy distintos,

²¹¹ <http://www.portaldearte.cl/agenda/instalacion/2007/cecilia_vicuna.html>.

sin embargo, la construcción recargada y el dorado del marco que contenía las imágenes establecían un efecto, que incluso se mimetizaba con el entorno.



Vista general de *Impertinencias barrocas*: Norton Maza/Pintura Colonial, 2008.

6.7.6. *Alimentos en reposo*, 2008.

Angélica Pérez llevó a cabo la propuesta denominada *Alimentos en reposo* y para ello invitó a la artista Josefina Guillisasti a intervenir dos espacios de la colección permanente con obras que problematizaran el tópico de la naturaleza muerta. La escena de caza de Demerio Reveco es tensada por una gran cantidad de cuadros que simulan distintos tipos de aves de un gabinete de coleccionista, en este caso, de figuras de cristal. La artista pintó estas obras y luego, al ser emplazadas en el Museo, establecieron una tensión con el drama de la caza y muerte de las aves contenido en el cuadro de la colección del museo.



6.7.7. *La pieza que falta, 1973-2008.*

La exposición de gabinete *La pieza que falta: 1973-2008* tiene un carácter de reactivación de la memoria en torno a los confusos incidentes tras el Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, donde fuerzas militares dispararon hacia el edificio del museo desde una tanqueta emplazada en el puente Loreto. En la exposición se presentaron ocho fotografías tomadas por Sergio Berthoud el 15 de septiembre, que documentaban lo ocurrido al interior del ala norte del primer y segundo piso del Museo. En el exterior del Museo aún persisten los impactos de bala que testimonian en la actualidad lo que ocurrió en 1973.

Después de 35 años se descifra el mito que ha rondado en los salones del Museo Nacional de Bellas Artes. La leyenda cuenta que para el golpe de Estado el museo fue baleado por militares y que, incluso, fueron dañadas algunas pinturas. Nunca alguien pudo confirmarlo.²¹²

Las fotografías muestran los impactos de bala y entre ellas la perforación de la pintura *Retrato de mi hermana* del pintor académico Francisco Javier Mandiola (1820-1900). En la exposición se exhibió la obra restaurada y un par de imágenes, ampliadas a escala, de los distintos procesos de iluminación aplicados en la restauración, de la cual no quedó registro, ni información de la fecha, del lugar ni del autor del trabajo. Lo que existe data desde el año 1997 en que se solicitó al Centro Nacional de Restauración y Conservación de la DIBAM (CNCR) realizar algunos ajustes en algunas áreas de repintes antiguos en las que el color se encontraba fuera de tono. En el primer semestre del año 2008, se solicitó al Laboratorio de Pintura del CNCR que analizara con rayos equis (RX) la pintura. Tras revisarla se decidió realizar análisis de fluorescencia ultra violeta (UV) y reflectografía infrarroja (IR), ya que aportarían mayor información de su estado actual de

²¹² Carolina Lara, Jueves 21 de Agosto de 2008, Diario La Nación, p. 11.

conservación. El CNCR entregó un informe con los resultados e imágenes correspondientes, que documentaban el estado de la obra.



Vista general de la exposición *La pieza que falta*, 2008.

La exposición alude a la pieza que falta de una totalidad que debe ser restituida. La primera ausencia se produce cuando las fotografías de Berthoud revelan el impacto de una bala en una pintura del museo. Luego se inicia una investigación en torno a lo que ocurrió con la obra, pues al día de hoy nada indica que esta hubiera sufrido un daño. No obstante, de acuerdo con los informes del CNCR la obra efectivamente sufrió un daño que posteriormente fue restaurado, sin que exista mayor información de dicho proceso. A pesar de que no existen informes acerca de las causas exactas que originaron el deterioro de la obra, 35 años después –al momento de curar la exposición–, los elementos documentales, el relato de los testigos, el testimonio fotográfico y la bala encontrada por Nemesio Antúnez al interior del museo en la época ofrecen piezas aisladas para configurar preguntas que esperan una o varias respuestas.

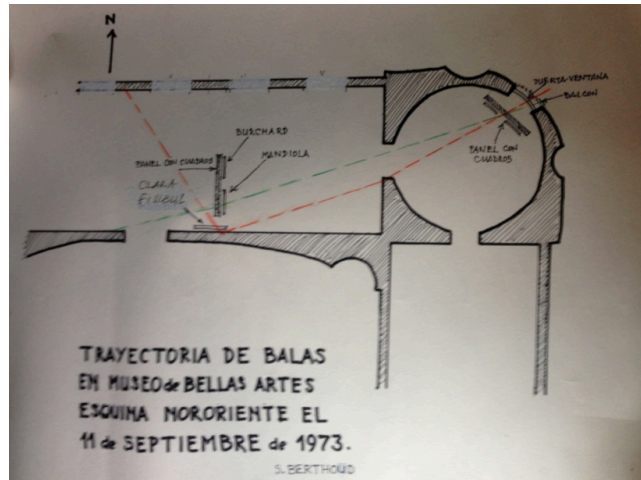


Diagrama donde Sergio Berthoud reconstruye la trayectoria de los impactos de bala contra el Museo, un día de septiembre de 1973.

6.7.8. *Tránsito material: Juan Francisco González/Francisca Aninat.*



Vista general de la intervención *Tránsito material*, e imagen de la pintura *Carretelas de la vega* de J.F.G., 2010.

En *Tránsito material* la artista chilena Francisca Aninat establece una nueva mirada hacia la obra *Carretelas en la Vega* de Juan Francisco González, perteneciente a la Colección del Museo Nacional de Bellas Artes²¹³. De acuerdo con lo que señala la artista, es una especie de reconstrucción volumétrica de la ‘vibración de los gestos pictóricos’ de Juan

²¹³ Tránsito Material se presentó en la Rotonda del Ala Sur del 2º piso del Museo entre el 18 de diciembre de 2009 y el 28 de febrero de 2010 y su inauguración se realizó el jueves 17 de diciembre.

Francisco González en el presente. La propuesta de Francisca Aninat es producto de un trabajo de investigación que le ayudó a contextualizar la vida y obra de González, a través de visitas a La Vega y conversaciones con sus locatarios, además del análisis de documentos del artista, entrevistas a la familia y especialistas en la historia urbana de Santiago, como Armando de Ramón.

La instalación está formada por materiales y objetos –sacos, diarios y cartones– que también se encontraban en la época en que González pintó el cuadro y que dan cuenta del esfuerzo de este artista por retratar su interpretación personal del entorno. Aninat rescata también el esfuerzo de González por escribir sus ideas, utilizando el cartón como envoltorio de los diarios que simbolizan los innumerables manuscritos del artista y las bolsas de malla de color, actuales sacos utilizados para frutas y verduras, que representan el componente pictórico de la instalación, como las veladuras de la pintura de González.

La instalación –apoyada en una de las ventanas de la sala– constituye un umbral simbólico entre la Vega y el espacio interior del Museo, recuperando el gesto de Juan Francisco González de salir del taller para recuperar el entorno como superficie pictórica. Al frente de la intervención espacial de Aninat se exhibe el cuadro *Carretelas en la Vega*.

La pintura *Carretelas en la Vega*, realizada por Juan Francisco González (JFG) cerca de 1910, representa de manera confusa, difusa y móvil la escena de una carreta tirada por dos caballos sostenidos apenas en la borrosidad del dibujo. De su biografía sabemos que se trata de un lugar que frecuentó con regularidad, para contemplar, instalar el atril y sostener con pigmentos una imagen sobre la tela, como si se tratara de una ventana abierta hacia la Vega.

Cien años después, Francisca Aninat (1979) va tras la ruta de JFG y se interna en el lugar, tal y como si se tratara de un “cazador recolector”, organizando anotaciones de campo, conociendo a las personas del lugar, registrando fotográficamente y observando la rutina y rol que cumplen los elementos que sirven para contener, almacenar o exhibir los productos del agro.

Las fotografías se organizan en archivos, mientras tanto, los fragmentos de cartón, periódicos y bolsas de plástico, se despliegan bajo una lógica formal que recupera el ritmo visual de un torbellino o una cascada que irrumpe desde el exterior, o que empuja para el exterior del museo. Una imagen de proliferación y fuerza que reside en el ritmo entrecortado, la acumulación de ruinas, la recolección de los días impresos convertidos en fragmentos nómades; diariamente en manuscritos, en quebrantahuesos residuales.

Ramón Castillo, Curador

6.7.9. *Articulación visual de lo mapuche*



Invitación exposición *Articulación visual de lo Mapuche*, 2010.

Esta exposición a cargo de las investigadoras Margarita Alvarado y Carla Möller hizo dialogar una serie de fotografías anónimas en torno a la etnia mapuche con dos esculturas de la colección del MNBA, *El jugador de chueca* y *Madre araucana*, estableciendo un contrapunto entre realidad e idealización. Las fotografías seleccionadas por las investigadoras mostraban, por ejemplo, el juego de la chueca o una madre mapuche muy parecida a la escultura, evidenciando la diferencia que existe entre la representación de los miembros de esta etnia desde el punto de vista académico, que se rige –sin obedecer a la fisonomía étnica– por el canon europeo y la idealización de la figura humana.

Dos modalidades de representación de lo *mapuche*, materializadas en medios expresivos como la escultura y la fotografía, conviven en el espacio museal como un *Ejercicio de colección*, donde fantasía y realidad, creación y registro combinan una obediencia formal y estética para un mismo fin, pero por caminos totalmente diferentes. La escultura, en una aleación de cobre y estaño que origina el bronce y sometido a las manos del escultor, dará origen a la forma y el volumen; la fotografía, en el encuentro del bromuro de plata y la luz, sometida a los ojos del fotógrafo, darán origen a la aparición de la huella y el plano.

Este ensayo de convivencia visual de dos esculturas –*Madre Araucana* (c. 1896) y *Jugador de Chueca* (c. 1880) de Virginio Arias y Nicanor Plaza respectivamente– con un conjunto de once fotografías de diversos formatos –de autores como Christian Enrique Valck y Gustavo Milet Ramírez, de fines del siglo XIX– configuran un relato visual que alterna volúmenes, superficies y espacios, el cual transita desde la particularidad de cada obra escultórica, pasando por la gran fotografía de retrato grupal tomada en exterior en una cancha de *nguillatun*, donde se aglomera un apretado conjunto social y étnico, hasta el retrato de estudio, donde cada sujeto es fotografiado en su individualidad, dirigido y expuestos en artificios.

La idealización del hombre y la mujer *mapuche* moldeados en volúmenes escultóricos, se presentan posicionados en sus roles sociales y de género. Definidos a través de la torsión calculada del joven jugador de chueca de torso desnudo y hermoso, que levanta su palo –*weñu*–, equilibrándose antes de golpear la bola y del leve movimiento en la mujer, toda cubierta con su *ikülla* y *küpam*, cargando al hijo en su cuna –*kupülwe*– en busca del agua, constituyen la representación de lo *mapuche* en la escena del romanticismo escultórico y academicista de fines del siglo XIX.

En su contraparte, el registro verosímil y mimético del hombre y la mujer *mapuche* capturados en las producciones fotográficas, define también roles sociales, pero esta vez expresados en espacios fotográficos que retratan el acontecer cotidiano y ritual. Dichos roles se someten a encuadres de jerarquías individuales y de género, sostenidos por los discursos estéticos de las imágenes fotográficas de Estudio de fines del novecientos.

Margarita Alvarado y Carla Möller (curadoras).

Las intervenciones realizadas en el MNBA a través del programa Ejercicios de colección, permite apreciar como la forma o el “dispositivo” determina la forma de producción curatorial, desencadena acciones que el artista y la institución desconocen a priori, y afectan la recepción, por parte del espectador, y de la crítica, en la medida que se rompe con los códigos tradicionales con los que se presentan las obras en un museo. En este sentido, el ejercicio señala la micro acción, pero que sin embargo posee una importante magnitud en la medida que logra dislocar los objetos en su narrativa lineal o tradicional, y por lo tanto exige nuevos formatos de relación entre los objetos. La dimensión relacional está en la base de esta practica curatorial, en la medida que todas las acciones, tanto de profesionales de la institución, como artistas y público están referidas a nuevas formas de interpretación que surgen a partir de la museografía en la que aparecen las obras. Esta forma de aparecer, que por una parte Jean-Louis Deotte enfatiza con la expresión “aparato estético”, que condiciona la recepción y la posterior lectura artística, y por otra, promueve la dimensión relacional que aborda la dimensión dinámica entre obra y espectador desarrollada por Nicolas Bourriaud. Una dimensión relacional que vemos nuevamente enfatizada en el catálogo de la colección del MACBA, donde su director Bartomeu Marí señaló:

El museo no es un templo inmóvil; es una herramienta que comunica las tradiciones para hacer visibles las innovaciones.

El ciclo vital del arte lo convierte en un acto casi perfecto de intercambio. Las obras de arte transportan todo lo que hace cambiar el mundo a través de la transformación de los receptores, los públicos, los lectores. El intercambio no sólo se produce en el momento de la percepción, del encuentro físico con esos artefactos cargados de intenciones que son las obras de arte. Perdura en la memoria y es capaz de mutar, y donde parecía haber únicamente información surgen sentimientos: deseo, enojo, afectos y repulsas, emociones que perduran.²¹⁴

²¹⁴ Bartomeu Marí, *Objetos relacionales, Colección MACBA 2002-2007* (Barcelona: Actar, 2009), introducción, s/p.

Capítulo 7

La pieza que falta. Impactos, 1973: MNBA en cuestión

Comprender los museos como dispositivos de comunicación hace que las exposiciones cobren mayor importancia, pues no se trata solo de dar visibilidad a cuestiones artísticas o estéticas, sino de representar –en el tiempo y el espacio del museo– las formas en que la cultura, sus protagonistas e instituciones van modificando el programa interior de la institución: un museo está diseñado por la sociedad y su tiempo histórico. Bajo esta premisa, una exposición es el medio adecuado para desplegar objetos, imágenes y ambientaciones que informan de cuestiones tangibles e intangibles, que sitúan al espectador como protagonista o epicentro de relaciones de sentido y reflexión que solo él podrá activar: “En la actualidad, el museo intenta a menudo convertirse en un espacio donde una nueva comunidad de culturas e historias desafía los paradigmas estéticos heredados” (Keenan 1995, 214).

Ya que los museos construyen y modelan nuestro imaginario simbólico, histórico y social, por acto o por omisión, la intervención insiste en detenerse en un acontecimiento infravalorado o ignorado (microacontecimiento) en su historia, que a la vez permite revisar momentos que definen el transcurso y sentido de la historia en Chile. Por lo tanto, un atentado será convertido en un acontecimiento museológico y museográfico: una praxis que le permite al público experimentar –en su cotidiano de visitante de un museo– una situación extraartística. Respecto del museo como un espacio que produce conocimientos y realidad, Tony Bennett señala que “con esta finalidad es necesario examinar el papel de los saberes que informan las prácticas de los museos en la producción de ‘realidades transaccionales’ por medio de los cuales se organiza y se mediatiza la actuación de los museos sobre lo social” (2009, 181).

La intervención asume la dimensión histórica, social y cultural de la institución a través de la reconstrucción de un acontecimiento desconocido y olvidado para el arte y la cultura chilenas. Cuando se investigan las obras de un museo, se las asume como portadoras de sentidos, significados e intenciones que muchas veces se logran desentrañar. Visto así, una

colección es un conjunto de objetos o cosas que aguardan su momento para revelar mensajes transportados en el tiempo. De modo que la colección de un museo permanece en estado de potencia, es decir, está disponible para ser vista pero no necesariamente expuesta. Por lo tanto, el desafío museológico es *hacer ver* cada obra de la colección, lo que torna el programa de activación infinito, pues a medida que se profundiza en la investigación de una obra o colección, más se encuentra. En este caso, la reconstrucción histórica de un microacontecimiento, en tanto modelo metodológico acotado a ciertas obras y un acontecimiento, se expande en sus efectos, interpretaciones y acciones visuales al desentrañar la información de la que son portadores.

Esta praxis curatorial proyectiva tiene su base argumental o guión en el hecho de considerar al museo como un ciclo vital y orgánico que propone intercambios emocionales, intelectuales y sensoriales como ninguna otra institución. De esta forma una obra de arte puede producir una transformación inesperada en los receptores, el público o los visitantes del museo, quienes no solo perciben las obras y el espacio materialmente, sino que experimentan en las intenciones, arrepentimientos e información que portan, lo que es posible por un estado de alerta y proactividad. La visita a un museo, consiste en una paradoja inevitable, pues implica la desilusión, el quiebre de las expectativas, y el encantamiento o fascinación. No existe un modo adecuado, privilegiado o ideal de recorrer un espacio expositivo. Muchas veces, una experiencia decepcionante o desconcertante, es tanto o más significativa, al decir de Bartomeu Marí:

El arte de nuestro tiempo es un instrumento de conocimiento que tiene ya poco que ver con las concepciones dominantes de la belleza. El museo no puede ser considerado una caja de tesoros, una máquina para visionar o un santuario inmune al discurrir de los días y de las vicisitudes que nos toca vivir. El museo acompaña al mundo en su girar y también queremos que haga girar el mundo (Marí 2007, 7).

Las obras en un museo ganan sentido a través de su perpetua exhibición y a fuerza de someter sus condiciones de visibilidad a un ejercicio hermenéutico, de modo que los

museos se convierten en espacios capaces de generar preguntas y no respuestas. Al incorporarse a una colección museal, las obras evidencian una nostalgia de origen, su identidad y singularidad se metamorfosea al entrar en contacto con otras piezas en una puesta en escena, algo que era un monólogo silenciado se vuelve polifonía. La activación constante de las obras elude su dimensión de mausoleo y constituye un imperativo museológico actual: descubrir el sentido de los objetos, revelarlo y darlo a conocer a la mirada pública. En este contexto el museo no es solo un espacio físico que contiene obras de un valor histórico y/o estético relativo, sino que es en sí mismo un objeto diseñado por el exterior, un ágora para acontecimientos singulares. El museo, por lo tanto, no es un espacio neutral ni aséptico para musas, es un lugar contaminado de protocolos, deontologías, prejuicios, emociones, experiencias, conocimientos y memorias. Para Manuel Borja-Villel, actual director del Museo Reina Sofía, el museo es una entidad activa que:

trama narraciones, fabula historias que hacen significativo dicho encuentro en una u otra dirección, convirtiéndolo en una intensa experiencia de conocimiento. La extrañeza y el interrogante que subyacen en este universo de diferencias deben persistir y, en alguna medida, extenderse a la realidad cotidiana del visitante. Si esto se logra, se habrá producido también una experiencia de aprendizaje (2011, 7).

La pieza que falta, como se señaló anteriormente, es el formato expositivo de una investigación interdisciplinar en torno al Museo Nacional de Bellas Artes, que es mirado en tanto entidad artística afectada por su tiempo y cuyo canon y definición debe ponerse en tensión en la medida que la naturaleza del objeto a exponer escapa a las competencias de la teoría e historia del arte, por lo que requiere de la comparecencia de otras voces. Se trata de una praxis curatorial que ofrece nuevas relaciones y percepciones para inaugurar un tipo de espectador predispuesto al aprendizaje y al desconcierto, que supera la rutina y se aproxima a fenómenos que están al alcance de su comprensión en la medida que dispone de las herramientas visuales, interpretativas y analíticas necesarias. Como existen acontecimientos sociales y culturales que no logran ser contenidos ni explicados por un solo ámbito disciplinar, se han desarrollado durante las últimas décadas nuevas tendencias centradas en lo visual como los estudios visuales, la antropología visual o la crítica institucional que privilegian el trabajo multidisciplinar: “El desplazamiento del término ‘arte’, en beneficio

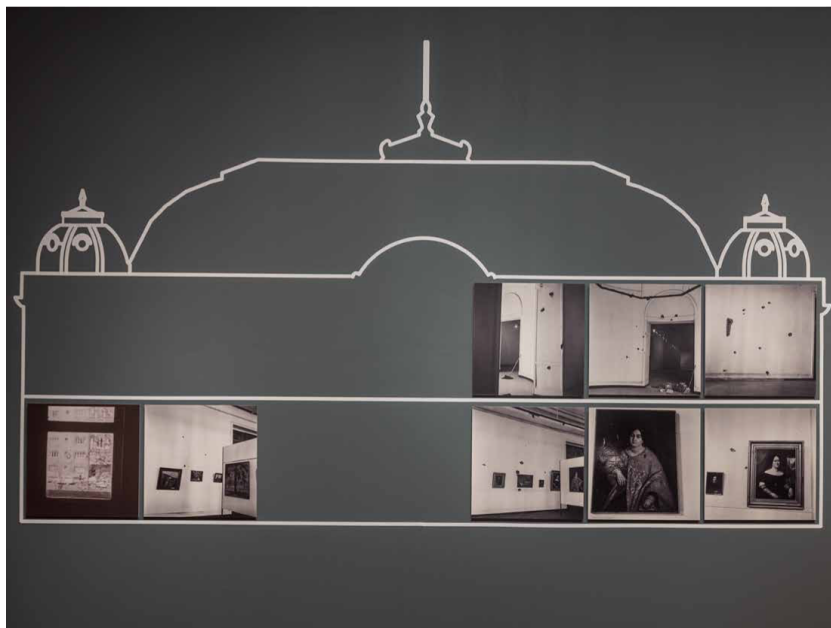
del término ‘visual’, supone la pérdida de autorreferencialidad, fundacionalismo y esencialismo (implícito en la palabra arte), a favor del concepto ‘más descualificado de la imagen: imágenes filmicas, televisivas, artísticas, virtuales” (Guasch 2005, 62).

7.1. Una intervención curatorial



Portada catálogo exposición *La pieza que falta*, Impactos 1973, MNBA, 2014.

Si para el mundo occidental, las imágenes del bombardeo del palacio de La Moneda representaron la tragedia de un país ante el mundo, *La pieza que falta* gira en torno a otro ataque que es la expresión micro de ese gran relato y que, por lo tanto, no deja de ser significativo y simbólico: los disparos contra el Museo Nacional de Bellas Artes ocurridos una tarde de septiembre de 1973.



Fotografías de Sergio Berthoud ubicadas en el lugar desde donde fueron tomadas, noviembre, 2014.

El año 2008 Sergio Berthoud donó su archivo fotográfico de cerca de 60 años al Museo Nacional de Bellas Artes. Dentro de un archivo poblado de rostros protagónicos e hitos en el arte chileno, pudimos ver, entre otras imágenes, a pintores, sus talleres y obras en proceso, que ofrecen una radiografía muy completa e inédita del arte chileno. Al interior de este archivo había una serie singular de 8 fotografías que revelaban por primera vez los impactos de bala contra el Museo. En tres de ellas se puede apreciar la colección permanente del Museo. Las obras colgadas sobre muros y paneles interiores despliegan un imaginario nacional compuesto de retratos, paisajes, naturalezas muertas de la tradición pictórica del siglo XIX y XX del Museo. En dos de estas, se distingue claramente el impacto de bala en un retrato. Se trata del óleo de Francisco Javier Mandiola, titulado *Retrato de mi hermana*, y que fuera pintado en 1895. El mismo año de la donación fui a revisar la obra, que se veía en buen estado, pues había sido prolija y silenciosamente restaurada, aunque en los Archivos del MNBA no existen informes acerca de dicha restauración. Frente al original, nada indicaba que la superficie de la tela había sido perforada. Los colores, la densidad del pigmento parecen ser los correctos. Solo una borrosidad del dibujo del traje hace que el pigmento se vea viscoso y algo desplazado, casi

desenfocado: un efecto de la pastosidad del óleo que no alcanzó a solidificar adecuadamente.

Para determinar qué nivel de daño sufrió la obra y analizar la historia de la pintura en tanto cuerpo orgánico y material, solicité un informe al Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR). Gracias al informe de imagenología (filtros UV, IR y radiografía), es posible apreciar las perforaciones sufridas por la pintura, haciéndose evidente, por primera vez en el MNBA, el daño material y a la vez simbólico contra el arte y la cultura chilenos.

Para comprender lo ocurrido en el exterior e interior del Museo unos días después del 11 de septiembre, nos serviremos de toda la información visual y textual disponible, a fin de que tanto la ficción y la realidad, nos sirvan para desocultar²¹⁵ una verdad histórica y distinguirla de los rumores de prensa que circularon por aquellos días, pues no hay claridad respecto de fecha, hora ni circunstancias. Según el diario *El Mercurio* del 17 de septiembre de 1973:

Francotiradores en el techo del Museo atacaron a fuerzas de carabineros el sábado pasado (15.09 fecha oficial del ataque). La policía ingresó al Local luego de 2 horas de disparos. No pudo llegar hasta el Museo sino solo al edificio colindante cuya comunicación estaba obstruida. En esa parte del Palacio no se ubicó a ningún extremista ya que estos estaban principalmente en el techo del edificio principal. Por lo avanzado de la hora y para no dañar más obras de arte, el operativo para allanar el Museo y ubicar a los francotiradores fue postergado. Para evitar que huyeran, Carabineros acordonaron la zona ubicando a algunos efectivos en los edificios cercanos para tratar de localizar a los francotiradores.²¹⁶

La investigación para la propuesta curatorial se enfrenta a abundante información respecto de los acontecimientos, los que se relativizan, puesto que no queda claro el día, ni la

²¹⁵ La exposición concitó mucho interés, ejemplo de ello, es la entrevista radial en Radio Cooperativa realizada por la periodista Paula Molina al autor de esta tesis y curador de la exposición: <http://www.cooperativa.cl/noticias/pais/impactos-el-otro-golpe-de-la-dictadura-el-documental-del-ataque-al-bellas-artes/2014-09-09/195733.html>

²¹⁶ S/a, Diario El Mercurio del 17 de septiembre de 1973, p. 45.

cantidad de personas ni el tiempo implicado en este enfrentamiento. Por otra parte, en el MNBA había solo una persona: el nochero y auxiliar, Mario Cárdenas Levicoy.



Vista de la exposición “La pieza que falta, Impactos, 1973”, MNBA, Santiago, 2015.

Fotografía: Jorge Brantmayer.

La intervención curatorial se despliega a través de la colección permanente ubicada en el segundo piso del MNBA. En vitrinas y monitores de tv se presentan las evidencias materiales, documentales, cómics, relatos, informes periciales, infografías, filmaciones y fotografías. Se trata de un ejercicio de reconstitución de escena donde el espectador se convertirá en un curioso o en un investigador, que establece sus propias preguntas y conclusiones de acuerdo con el material científico, forense, fotográfico y pericial disponible en vitrinas y monitores. Se analizaron dos obras: Francisco Javier Mandiola (1820-1900) en *Retrato de mi hermana* (1842) y el retrato de Dolores de Urizar, realizado por Clara Filleul

(1822-1888). Esta intervención es un ejercicio de heterotopía y heterocronía²¹⁷, en la medida que enfatiza el *site specific* del edificio, evitando aspectos disciplinares y artísticos del arte chileno, para detenernos en cambio en los acontecimientos que convirtieron a dos óleos sobre tela, a dos mujeres retratadas en el siglo XIX, en protagonistas de un atentado patrimonial ignorado y desconocido hasta hoy. Se estableció una analogía directa entre el cuerpo del edificio (testimoniado por cuarenta huellas aun visibles en su fachada), y el cuerpo de las dos obras dañadas por balas de ametralladora punto 50 percutadas desde una tanqueta, donde las pinturas constituyen una metonimia del cuerpo del edificio y, por extensión, del cuerpo de Chile²¹⁸. El museo se configura en un dispositivo significativo²¹⁹, en el que la exposición –reconstitución de escena del atentado– pasa a ser una metáfora de lo acontecido política, social y culturalmente en Chile.



Vista de la exposición “La pieza que falta, Impactos, 1973”, MNBA, Santiago, 2015.

Fotografía: Jorge Brantmayer.

²¹⁷ Estos términos están desarrollados por Michel Foucault ayudan a comprender a los museos como espacios que acumulan tiempo a través de sus objetos. Por lo tanto un Museo es un lugar exhibe varios tiempos (hetero-cronos). Para mayor información ver «Des espaces autres», conferencia pronunciada en el Centre d'Études architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, N° 5, octubre 1984, 46-49. Traducción al español por Luis Gayo Pérez Bueno, publicada en revista *Astrágalo*, N° 7, septiembre de 1997.

²¹⁸ La relación entre el cuerpo de la obra y el cuerpo de Chile es una poética bastante visitada por los artistas chilenos de la denominada neovanguardia o escena de avanzada y de desarrollada *in extenso* por autores como Nelly Richard, los escritores Raúl Zurita o Diamela Eltit.

²¹⁹ Visto desde una perspectiva semiótica, el museo convertido en “objeto” de contemplación, juicio y análisis, es algo que propone Santos Zunzunegui en *Metamorfosis de la mirada, museo y semiótica*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2003.

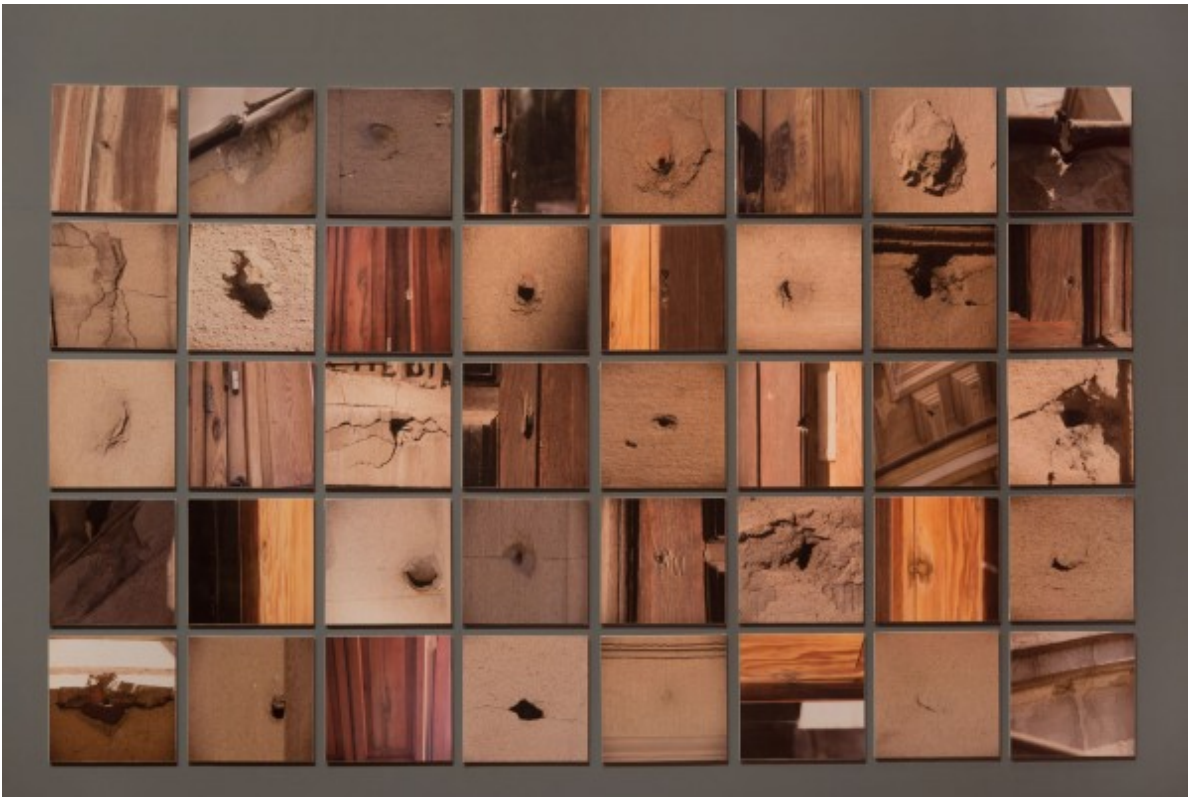
El formato expositivo que asume esta investigación tiene su punto de partida en el año 2008, cuando Sergio Berthoud donó de sus archivos, quien fuera fotógrafo de los catálogos y afiches que se realizaban en el museo y que registraba a sus amigos artistas y excompañeros de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile: José Balmes, Gracias Barrios, Alberto Pérez y Sergio Mallol, entre otros. Unos días después del golpe militar de 1973, Sergio recibió un insólito encargo profesional: Nemesio Antúnez lo llamó pidiéndole encontrarse con él al día siguiente, para que fotografiara el interior del edificio. Días después, el mismo Nemesio pidió a Sergio que fuera a su casa para hacer un último registro de las obras, pues se iba al exilio. Estas y otras fotografías nunca fueron vistas por Antúnez²²⁰.

Esta intervención se realiza sobre las tres curadurías que articulan la colección permanente. En la exposición *Arte en Chile: 3 miradas*, Patricio Zárata despliega imágenes que insisten en ámbitos críticos de la historia del arte chileno, así como de las instituciones que controlan y sancionan la conducta mental o moral de los individuos: la cárcel y el psiquiátrico en *Los cuerpos de la historia*. Las ocho fotografías realizadas por Sergio Berthoud el día 15 de septiembre de 1973, están ubicadas entre la *Serie Cautivas* (2003-2007) de Jorge Brantmayer y los retratos de la *Serie El Infarto del Alma* (1994) realizadas por Paz Errázuriz, de tal modo que las instituciones correccionales como la cárcel y el psiquiátrico, quedan mediadas por otra institución que establece la protección y definición del arte. El edificio del museo como contenedor o continente se convierte en contenido: el museo como objeto de análisis, observación e interpretación²²¹. Junto a las fotografías se despliegan vitrinas con los análisis respecto de los impactos de bala²²² y las fotografías actuales de cada una de las huellas presentes en el exterior del edificio.

²²⁰ La ausencia de visibilidad hizo que se propusiera la exposición en el contexto de *Ejercicios de colección*. Para dicho momento se realizó un video con el audiovisualista Manuel Tello, el que se convirtió en resumen de la problemática a partir de la entrevista a los implicados en la historia, para consultar dicho video el link es https://www.youtube.com/watch?v=rbZfK_cy3DQ

²²¹ Al asumir al museo como objeto, el continente como contenido, se deben considerar los impactos de bala en la fachada del museo y el núcleo de bala como objetos a inventariar, como obras o, incluso, como bienes muebles. Esta situación obliga a revisar la intervención de Gordon Matta-Clark realizada 1971, en el costado sur oriente del hall del Museo, la que debería ser otra pieza de la Colección y, por lo tanto, con número de registro nacional.

²²² <http://www.estoy.cl/sitio/evento/la-pieza-que-falta-impactos-1973>



Cuarenta impactos de bala en la fachada del Museo Nacional de Bellas Artes, recibidos en septiembre de 1973 tras el golpe de Estado. Registro de Macarena Álvarez, el 17 de octubre de 2014.

Vista de la exposición “La pieza que falta, Impactos, 1973”, MNBA, Santiago, 2015.

Fotografía: Jorge Brantmayer.

Se completa este despliegue de información con los relatos de cada uno de los testigos de época y la secuencia de dibujos a tinta realizados por el dibujante y perito policial Rodrigo Elgueta. Un dibujo de Sergio Berthoud establece una hipótesis de cómo habrían ingresado los impactos a las salas. El núcleo de bala encontrado por Nemesio Antúnez, y donado posteriormente por Patricia Velasco, ahora se exhibe como parte de la colección. Asimismo, se exhiben las 40 fotografías de Macarena Álvarez de los impactos en el exterior, realizadas con la colaboración de la escala telescópica de la 9ª Compañía de Bomberos de Chile.



Vista de la exposición “La pieza que falta, Impactos, 1973”, MNBA, Santiago, 2015.

Fotografía: Jorge Brantmayer



Ilustración de Rodrigo Elgueta, tinta sobre papel, 25 x 35 cm, 2014.

En el ala sur del segundo piso, se presenta *El Poder de la Imagen* de Juan Manuel Martínez, quien a través de una galería de pinturas da a conocer una de las funciones históricas del retrato entre los siglos XVII y XIX: *la imagen del poder* (religioso y/o político) o *el poder de la imagen*, en tanto representación simbólica. Un quiebre en el relato o un *ejercicio de colección* resitúa la obra de Eugenio Dittborn –*Pietà (Pre-Sydney)*, pintura y fotoserigrafía, 1983–, al presentar un boxeador tras ser derrotado en el ring. Al reverso del muro, la otra cara del poder. En este caso, el retrato de Bernardo O’Higgins realizado por José Gil de Castro en 1821. La imagen de la caída en el ring, es la analogía del daño a los retratos que fueron impactados por balas: el cuerpo que cae por un golpe externo.

En la próxima sala, los retratos de Clara Filleul (*Retrato de Dolores Urizar del Alcázar de Pando*, s/f, óleo sobre tela) y Francisco Javier Mandiola (*Retrato de mi hermana*, 1842,

óleo sobre tela) aparecen hoy restaurados, y resulta casi imperceptible reconocer cómo fueron víctimas de este acontecimiento histórico. Para verificar lo ocurrido, las fotografías, gráficas digitales, el núcleo de bala, los peritajes de la Policía de Investigaciones (PDI); videos en *loop* y análisis imagenológicos aportados recientemente por el CNCR puestos en cajas de luz evidenciando los daños a través de la transmitografía y el análisis con filtro UV (luz ultra violeta) para que podamos observar detenida y acuciosamente cada una de las obras originales. La dimensión interdisciplinar se explicita a través de la autopsia imaginaria que realizó el Doctor Bernardo Morales a las dos mujeres retratadas²²³.



Voluspa Jarpa, *Serie Distopia/Homenaje a Orwell*, acrílico en trozos y cajas de Luz, 2013.

La última etapa de esta intervención concluye en *Sala de Lectura* de Alberto Madrid, tras atravesar los muros laterales flanqueados con cajas de luz hechas de recortes de tachas y borraduras realizadas por Voluspa Jarpa en la *Serie Distopia/ Homenaje a Orwell*, 2013. Y en la rotonda sur oriente se expone el libro *Biblioteca de la No-Historia* del año 2010 con

²²³ La autopsia o informe tanatológico ficticio que realizó Bernardo Morales, es para responder simbólicamente una gran cantidad de informes médicos realizados durante la dictadura que tergiversaron la realidad, tal como se consigna en la mayoría de los archivos en torno a los detenidos y desaparecidos que se investigan desde el Informe Rettig y la Comisión Valech.

desclasificados de la CIA relacionados con Chile entre 1961 y 1991. Los retratos de hombres y mujeres lectores del siglo XIX versus el único libro-objeto posible de hojear, pero que a su vez es ilegible por la tachadura. La investigación de Voluspa Jarpa alude a esta macrohistoria bajo la que Chile está condicionado y/o manipulado política y económicamente, entendiendo que desde lo particular de los documentos, identificamos un acontecimiento como el golpe, aparentemente singular y propio, perteneciente a un contexto mayor, en este caso la guerra fría²²⁴, que hoy se torna imposible de reconstruir puesto que la información ha sido tachada y negada a cualquier lector futuro.

A.S.V: ¿Podrías referirte a tu hipótesis de trabajo y de qué manera este planteamiento inicial ha ido adquiriendo ciertos énfasis o líneas argumentales? Lo pregunto pensando en que en la primera versión de esta exposición, del año 2008, el foco estaba más en las evidencias de los impactos al MNBA el día 15 de septiembre de 1973, mientras que ahora hay muchos más elementos y líneas argumentales.

R.C: Cuando recibí la invitación del Director del Museo, Roberto Farriol, lo primero que pensé fue proponer una intervención curatorial que no abordara cuestiones disciplinares o meramente artísticas, pues para ello ya hay bastante contundencia en las propuestas de los tres curadores que realizaron la curaduría de la colección a partir del año 2014. La decisión fue entonces proponer una intervención que en vez de orientarse hacia el arte chileno, se orientara hacia ver el museo como el objeto de análisis, y en tal sentido incluso avanzar más y proponer que el museo, en tanto monumento histórico, también sea abordado como un museo de sitio en la medida que en su propio cuerpo revela el paso de la historia de Chile: los impactos de bala del 15 de septiembre de 1973. Cuando hice el *Ejercicio de colección* del año 2008 fue para anunciar el inicio de la investigación, pero al mismo tiempo evidenciar las innumerables interrogantes que surgieron y de las que

²²⁴ Existen varias publicaciones que revelan la represión que se ejerce contra el Arte, a través de la CIA y los organismos represores en Latinoamérica, entre ellos destaco los siguientes: Frances Stonor Saunders, *La CIA y la Guerra Fría Cultural* (Madrid: Editorial Debate, 2001); Serge Guilbaut *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno* (Madrid: Editorial Mondador, 1990); y en Chile, Ascanio Cavallo, Manuel Salazar y Óscar Sepúlveda, *La historia oculta del régimen militar, memoria de una época, 1973-1988* (Santiago: Grijalbo, 1997); Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo, MAC, *Rights/Copy Rights, Archivos visuales en la época de la desclasificación* (Santiago: MAC, 2013).

no podía hacerme cargo de forma individual. De ahí, la extensión a un documentalista como Manuel Tello, y luego la invitación a especialistas del Centro Nacional de Restauración y Conservación (CNRC/DIBAM) y a los peritos de la Policía de Investigaciones (PDI). Incluso, el año pasado colaboró la Novena Compañía de Bomberos para permitir que la fotógrafa Macarena Álvarez dejara registro de los impactos aún visibles en la fachada. Convertir una exposición de arte en una exposición forense permite establecer otra forma de comunicación y asumir el mundo del arte como un ámbito para las preguntas. Es decir, estamos hablando de una exposición orientada hacia un espectador inquieto que avanza por el museo y establece relaciones de sentido conforme se hace preguntas. Muchas veces el arte es visto con sospecha por tratarse de un ámbito disciplinar especializado y profesional, en cambio esta exposición llega a través de imágenes fotográficas, videos, imágenes de comics, informes forenses y textos que no hablan de arte, hablan de acontecimientos que señalan la fragilidad y por lo tanto dependencia del arte respecto del tiempo histórico y social.²²⁵



Vista de la exposición “La pieza que falta, Impactos, 1973”, MNBA, Santiago, 2015.

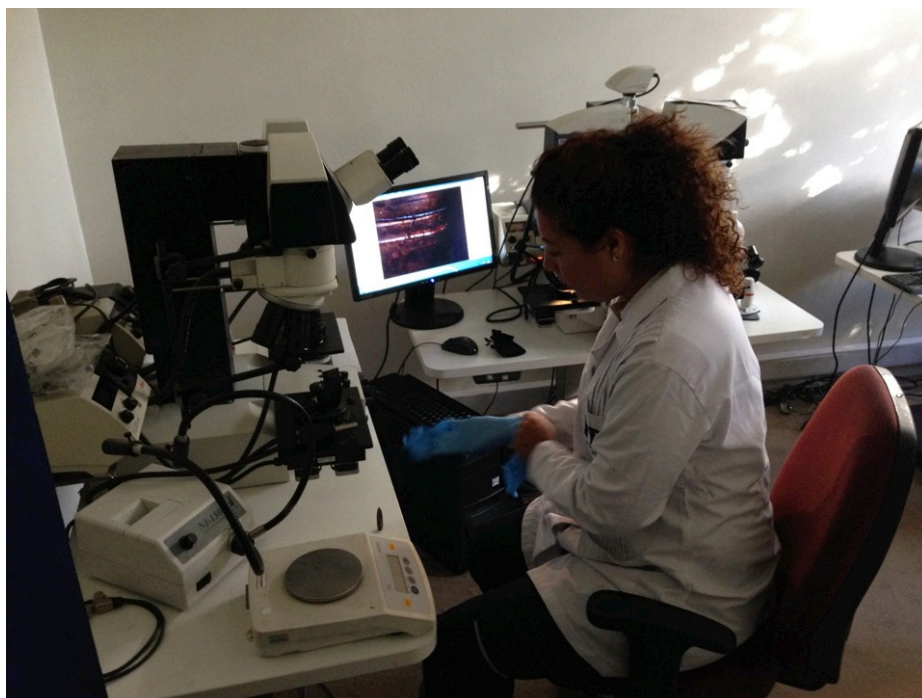
Fotografía: Jorge Brantmayer.

²²⁵ Entrevista realizada por el académico Antonio Silva Vildósola en el portal especializado en arte <http://www.artishock.cl/2015/01/27/dialogos-en-torno-la-exposicion-la-pieza-que-falta-impactos-1973/>



Vista de la exposición “La pieza que falta, Impactos, 1973”, MNBA, Santiago, 2015.

Fotografía: Jorge Brantmayer.



Análisis de Perito Balística, Ximena Rodríguez de la PDI. Fotografía RC.

7.2. El documental



En el ingreso al MNBA, junio 2008. Fotografía RC.

Para reconstruir los acontecimientos, condiciones y contexto en el que se produjo esta balacera y “daños colaterales” realizamos, junto al documentalista Manuel Tello, la pesquisa y entrevista de la mayor cantidad de personas que nos pudiera ayudar, pues ya el tiempo nos había alejado demasiado del acontecimiento. Logramos encontrar a cuatro personas, que desde distintos puntos de vista nos pudieron ayudar a reconstruir dicho momento (este registro se hizo con las cámaras del Museo Nacional de Bellas Artes). La idea de realizar un documental, está animada por establecer un formato de “ensayo visual”²²⁶ en la medida que se trata de una narrativa visual y textual que despliega un determinado conocimiento en un tiempo y condiciones específicas. Es decir, a partir de la construcción re construcción de una narrativa, no deja de ser en sí mismo el documental, una oportunidad para restablecer el sentido de la imagen como narración en la tensión

²²⁶ El ensayo audiovisual: *Práctica y teoría* (que tuvo lugar en Frankfurt, en noviembre del 2013), este ensayo sobre crítica audiovisual, apareció primero en inglés en la web *The Audiovisual Essay: Practice and Theory in Videographic Film Studies* <http://reframe.sussex.ac.uk/audiovisualeessay/>

objetivo/subjetivo. En este caso, *Impactos*, el otro golpe de la dictadura está orientado a “dar imagen” a un relato, que de otro modo queda como un fragmento que no constituye un cuerpo histórico.

Logramos el testimonio de personas directa o indirectamente relacionadas con el MNBA, desde la vecina que vive frente al Museo como Karen Müller, el funcionario Mario Cárdenas Levicoy (único testigo interno del Museo), Francisco Oliva (mayordomo del MNBA) y del mismo fotógrafo, Sergio Berthoud. Gracias a cada uno de sus relatos, pudimos aproximarnos a reconstruir dicho momento, no obstante aún quedaron muchas incógnitas. A cinco años de la exposición *La pieza que falta* realizada al interior del programa curatorial *Ejercicio de colección*, el título aludía claramente a la importancia y actualidad que tiene volver a preguntarse por este acontecimiento, no solo para entender de mejor forma lo acontecido, sino para ver en qué medida la reconstrucción histórica y la memoria, no son un asunto individual ni meramente disciplinar, sino que se trata de un asunto que es posible abordar desde lo interdisciplinar. Es por eso, que esta vez junto a Manuel Tello, como director, y a la integración de la cineasta y académica, Alejandra Moreno, nos dimos la tarea de retomar la investigación, documentar y explicitar este acontecimiento a través de la realización de un documental que ha sido financiado por FONDART.

Por su parte, el documental *Impactos 1973. El otro golpe de la Dictadura* (‘30 minutos), alude al momento, aún por determinar, del día 14 o 15 (jueves o viernes) de septiembre de 1973, en que unas tanquetas se instalan a media tarde (7:30 a 8:00 p. m.) entre el Puente Loreto y José Miguel de la Barra. Según el testimonio de Karen Müller, se encienden unos reflectores y, acto seguido, comienzan los disparos contra el Museo Nacional de Bellas Artes. La orden era de disparar puesto que había información respecto de subversivos y ocultamiento de armas en el interior del edificio. El día en que la población civil fue autorizada a circular –tras el toque de queda– entre las 7 de la mañana y las 7 de la tarde, Nemesio Antúnez –director del museo– pudo ir al recinto acompañado del fotógrafo Sergio Berthoud. Tras la tensión ambiental, el miedo y los nervios, recorrieron las galerías de la institución momento en que Sergio hizo algunas tomas fotográficas. Muy pronto decidieron

salir del lugar –“estábamos muy asustados”, recuerda– y dirigirse luego a la casa del pintor, ubicada en el sector de Pedro de Valdivia Norte para hacer tomas fotográficas de todas las obras del artista. La jornada fue intensa, pero lograron completar varios carretes fotográficos. Cuatro décadas después, gracias al Archivo de Sergio Berthoud es posible dar imagen (restituir si se trata de hoy) y también reconstruir algunas situaciones y lugares de en el interior del Museo. Ocho imágenes permiten apreciar parcial y significativamente los impactos de bala al interior, así como especular la trayectoria y los efectos de esos tiros. Las balas cruzaron los ventanales del segundo piso y, por la fuerza y velocidad, algunas se incrustaron en los muros de la rotonda y en la galería interior. Otras, redireccionan su trayectoria rebotando de un muro a otro, atravesando cuanto objeto se le interpusiera. Los boquetes en las fotografías blanco y negro son evidentes.



Peritaje del CNCR y PDI a *Retrato de mi hermana* de Francisco Javier Mandiola.

Conclusión

La posibilidad de revisar si la crítica institucional es una tendencia y una práctica frecuente entre artistas, curadores y directores de museo, se ha tornado muy productiva y no por ello menos paradójica. Si bien la crítica institucional es una actitud que se fue haciendo popular progresivamente, paralelamente se fue creando la sensación de que los artistas en vez de minar la institución para transformarla y deconstruirla, terminaron fortaleciéndola, incluso formando parte de su programa de actividades. Esta dimensión relacional establecida entre artista e institución ha significado un tipo de alianza temporal de la cual, el mercado, la cultura y la propia institución se han visto beneficiados, constituyendo un tipo de relación que a priori ha sido juzgada como un encuentro interesado donde ambas partes evalúan y saben lo que ganan.

El hecho de que la crítica institucional se haya convertido en una práctica habitual de algunos museos nos ha permitido reconocer esta nuevo rol que las instituciones artísticas están ejerciendo frente a la comunidad. Es la imagen del museo moderno que ahora es reconocido en un tiempo y contexto específicos cambiantes y, por ello, se le ha asociado a un momento post o póstumo de la historia occidental de los museos. En el *posmuseo* los artistas realizan acciones, performances, intervenciones o instalaciones recuperando y citando residual o literalmente las prácticas que han constituido la génesis de los museos, entre ellas, la reinstalación y la revalorización de prácticas antiguas como el gabinete de curiosidades del premuseo o los sistemas de clasificación y taxonomías aplicadas a los museos disciplinares del siglo XVI y XIX. De tal suerte, que la crítica institucional se torna así en el ámbito disciplinar ocupado de revisar críticamente el rol de los museos y su singular relación con los artistas contemporáneos. De haber sido un acontecimiento aislado, disgregado y protagonizado por algunos artistas desde fines del siglo XIX, pasó a convertirse en una problemática y temática recurrente, convirtiéndose en una postura crítica frente a la institución que devino en una tendencia habitual e, incluso, en un género expositivo. Las distintas ediciones de libros, catálogos y exposiciones dedicadas al tema por parte de instituciones como el MoMA de Nueva York, Pompidou de París, Tate Modern de

Londres y la Witte the With en Róterdam dan cuenta de que la crítica institucional se ha convertido en parte de su praxis, haciendo de ella peligrosamente en una tendencia tan frecuente, como neutralizada en su capacidad crítica. Proyectos como *Dislocation* de 1991 en el MoMA, el PS1 de Broocklyn que luego pasó a formar parte, administrativa y programáticamente, del MoMA son ejemplos de la cooptación que algunos autores han advertido, en la medida que el propio espectáculo de la musealidad convierte lo diferente en natural y “presdecible”.

Los distintos capítulos desplegados en la tesis revelan de qué modo los artistas desde fines del siglo XIX han asumido al museo como objeto y tema de sus escépticas y radicales investigaciones visuales; desde dimensiones formalistas y esteticistas donde se realizan citas a los gabinetes de curiosidades, a las fotografías de situaciones expositivas donde el público en relación con las obras son retratados por los fotógrafos, hasta dimensiones relacionales y políticas donde lo que importa es la dinámica que se produce entre el objeto, el contexto y el espectador. Si bien los artistas han ido modificando su relación conflictiva con la institución y la han convertido en una práctica recurrente con claros beneficios de visibilidad, la crítica institucional –en tanto práctica artística– se ha convertido una tendencia cada vez más solicitada por los museos que buscan identificarse con la novedad, incluso a riesgo de la tensión que puedan experimentar temporalmente.

La crítica institucional sostenida por algunos museos de Europa y América han configurado una nueva cartografía del arte, en la que se privilegia la red y el interfaz que se produce entre artista, objeto y público. Dentro de esta cartografía del turismo y los museos globalizados el MACBA se ha constituido en un buen ejemplo, que a su vez es coherente con la política gubernamental española, donde los museos se han convertido durante las últimas dos décadas en la infraestructura más apetecida y promovida por las distintas ciudades y localidades que aspiran a ser reconocidas dentro de un mapa de servicios culturales. Se ha evidenciado que tras un museo existen una serie de servicios asociados que reactivan economías locales en función de un catalizador que disfraza de espectáculo y arte aquello que puede ser un proyecto político de recuperación barrial o urbana.

El mercado y la política cultural globalizada actual han logrado una feliz alianza y por ello han determinado *a priori* un cierto rol y lugar exclusivo para el arte y los museos dentro de las ciudades y países occidentales. Esto ha generado una nueva tipología institucional que ya no obedece a cuestiones meramente disciplinares o arquitectónicas, como lo fue tradicionalmente, sino que ahora las instituciones son redefinidas desde contextos específicos determinados por el lugar y el contexto económico, político y cultural que lo contiene. De este modo, ya la noción y práctica del museo no depende tanto del programa interno, sino del tiempo y lugar específico donde “acontece”. Bajo esta premisa se inauguran nuevas tipologías museales que intentan superar categorías como continente y contenidos, que –durante la modernidad– constituyeron los modos de identificación de los nuevos “templos” de la cultura.

Si la tendencia de la crítica institucional ha sido reconocida desde mediados de los años sesenta, las instituciones, los curadores y artistas no tardaron en convertirla en un programa sustancial de las prácticas artísticas y editoriales desarrolladas desde mediados de los años ochenta. Publicaciones como *Museum as Muse*, *Art and Artifact*, *Cabinets of curiosities* han consagrado a la crítica institucional en un género más bien formalista y representacional. No obstante, estas ediciones han permitido reconocer el deseo, cada vez mayor, de los artistas por convertir a la propia institución en “la obra” a desarrollar. Visto así, el museo de arte a partir de los años noventa ha sido asumido como una institución *in progres and process*, de tal suerte que su fisonomía cambiante ha terminado por debilitar, relativizar y someter, cada cierto tiempo, a todo el sistema de las artes a grandes momentos de tensión y de autocrítica.

Si bien en Europa y Estados Unidos, los museos dedicados al arte lograron convertirse en grandes *souvenirs* y polos de atracción de grandes multitudes, en España se inició recién desde fines de los ochenta un fuerte auge de la cultura, que se expresó en la generación de infraestructura cultural, asociada principalmente a una iniciativa de recuperación simbólica y, de hecho, de la democracia y la participación ciudadana en asuntos relacionados con la cultura y el arte. Tal fue el impacto y recepción que provocaron los nuevos centros y museos dedicados al arte contemporáneo que desde aquel momento se crearon más de 24

instituciones en ciudades grandes y pequeñas. Esto implica que la recuperación de la democracia tuvo como uno de sus ejes la recuperación de la cultura entendida como un espacio de participación y visibilidad de asuntos éticos, estéticos y políticos. Ha sido tal el éxito de las instituciones en la comunidad local, que ha supuesto la reactivación económica y cultural de pequeñas comunidades alejadas de los centros metropolitanos. Aunque el IVAM de Valencia surge a fines de 1980, la proliferación de museos a mediados de la década siguiente, donde llega dar la impresión de que no quedará ninguna institución sin su “propio museo”. El porcentaje de creación de instituciones museales durante los últimos 20 años en España supera la media europea.

La construcción del MACBA responde al contexto de recuperación urbana, turismo globalizado y reinserción cultural de Barcelona en el discurso del arte internacional. El MACBA, desde el primer momento, e incluso lo señalan sus estatutos, se ha dedicado a revalorar y repotenciar el arte desarrollado en España y principalmente en Cataluña, de tal suerte de ofrecer la posibilidad de que se entienda y comprenda el arte desde otro lugar. El MACBA se funda con la pretensión de que el arte catalán –a pesar de la marginalidad impuesta por el período franquista– esté en relación y diálogo “en tiempo real” con las prácticas artísticas de Estados Unidos, Alemania, Francia e Inglaterra. Es importante reconocer que efectivamente, en muy poco tiempo, logró insertarse dentro de la red de instituciones de mayor vanguardia en su concepción museológica y artística. Y dentro del ámbito del arte, el MACBA ha querido superar su nivel de “representación” del arte, e intentar inaugurar una programación donde se superan los límites del cubo blanco, y en cierto modo “teñir” o tamizar el museo de prácticas y discursos artísticos innovadores, radicales y críticos que ofrezcan al público la posibilidad de apreciar la producción del arte reciente “en tiempo real”. Más aún, ha relevado la actitud beligerante y crítica de los artistas y sus obras respecto de las instituciones culturales y su entorno histórico, político, económico y social. La crítica institucional ha sido recogida en el MACBA como parte de su programación, y progresivamente ha sido respaldada y representada al interior de la propia Colección del museo.

En el breve repaso de la genealogía de la crítica institucional se han podido distinguir distintos momentos (*time*), lugares (*site*) y contextos. Desde los artistas y curadores que convierten al museo en un promotor de valores y aspectos visuales más o menos estéticos, hasta otros que radicalizan su postura frente a la institución a fin de provocar alguna fisura para reconocer en ella la oportunidad de discrepar, criticar y destruir algún aspecto relacionado con la imagen, la situación, el objeto y el autor. Los tres momentos a través de los que se establece la periodicidad de la crítica institucional –según autores como Benjamin Buchloh, Brian Holmes, Simon Scheick y Nina Möntmann– describen una trayectoria que se inicia fuera de la institución artística, continúa en su interior y luego aspira a culminar en la calle. Tres momentos que historiográficamente han sido vistos de manera correlativa, donde al parecer se suceden unos a otros como si el artista fuera progresivamente agudizando su resistencia a ser *cómplice* y parte de un ámbito protegido y normalizado, hasta poder superar a la institución y por lo tanto ir más allá del momento y lugar específico, volcándose a la calle, diluyéndose en el contexto y entorno de la institución.

Los tres momentos describen a la crítica fuera de la institución, dentro e intentando liberarse de ella y, a pesar de estos esfuerzos destructivos y críticos o de la museofobia, la institución se ha fortalecido en tanto más se le intente destruir y desprestigiar. La crítica institucional, en este sentido, constituye un ámbito nómada que sin proponérselo explícitamente ha llegado para quedarse en forma definitiva como una temática más dentro del programa de actividades expositivas, con el riesgo inminente que tiene esto al momento de anular, neutralizar y banalizar la reflexión crítica en torno al arte y la cultura.

Este programa crítico, por ejemplo, bajo la dirección de Manuel Borja-Villel primero en la Fundación Tápies y luego potenciado en el MACBA se ha constituido en un alero bajo el cual los artistas en España desarrollan su praxis crítica, pues cuentan con la complicidad del director, el curador y los departamentos de colección, educación y archivo de la institución. Si antes era el “modelo MACBA”, ahora esta estrategia institucional y curatorial se desplaza al MNCARS, insistiendo en un “modelo” que aspira permanentemente a superar

el provincianismo del arte apostando por un diálogo transversal y directo con curadores, artistas e instituciones que lideran la investigación del arte actual.

La crítica institucional, en tanto figura paradójica, ha generado en el MACBA momentos de bastante tensión. Sabemos que proyectos como *Las Agencias*, *Antagonismos*, *Desacuerdos* y el programa de investigación colectiva PEI han provocado crisis y discusiones internas respecto de las posturas y las acciones que estos involucrando, debido a que, precisamente, han obligado al propio museo a redefinir sus límites y ver definitivamente hasta dónde “no debe alcanzar” su brazo institucional. Las polémicas generadas por las *Agencias* que se pueden leer y recuperar en el portal e-barcelona, despliegan una serie de argumentos que indican claramente las dificultades de que una institución “juegue” a no ser institución. Pero más allá de eso, se trata de ver en qué medida existen grados de “conciencia” y de lucidez en quienes protagonizan la curatoría y el proyecto museal, discursiva y programáticamente, de lo contrario, es evidente, que la crítica institucional puede también llegar a convertirse en un oportunismo de elite.

Esta dimensión modélica del MACBA, en mi experiencia de curador, ha sido trasladada a Chile, a través de una programación expositiva que consiste en establecer una crítica institucional inicialmente representacional, de manera permanente en el Museo Nacional de Bellas Artes. El programa ha consistido en invitar a artistas contemporáneos a intervenir la colección permanente del museo, y bajo el encargo específico de que aborden aspectos procesuales, discursivos y artísticos. Esta dimensión representacional, en el contexto del MNBA y de Chile, ha sido fundacional y ha representado la oportunidad para que artistas contemporáneos conviertan a la institución en un laboratorio o una extensión del propio taller. Por otra parte el MNBA ha sido directamente beneficiado por la propuesta de artistas que dan una visibilidad a aspectos relacionados con la historiografía y práctica del arte en el lugar que inevitablemente se constituye en un referente para el público. Y finalmente, ha sido el público el que ha valorado positivamente la iniciativa en la medida que las propuesta constituyen niveles de sorpresa o “asalto estético y museológico” en medio de una visita a un espacio cultural y a una colección organizada por un recorrido cronológico y

estilístico, y de pronto, en las rotondas o en algún muro de la sala, se descubre o redescubre, por primera vez, aquello que antes había pasado desapercibido.

Ejercicios de colección ha inaugurado una nueva forma de entender la praxis museal favoreciendo progresivamente cuestiones extramuseales, en la medida que las intervenciones despliegan temáticas o problemáticas que sobrepasan lo “meramente” artístico, como lo ha sido en el caso del proyecto *La pieza que falta* realizado durante el año 2008, y luego reinstalado en noviembre de 2014. Este proyecto se expandió a una dimensión interdisciplinar, tanto metodológica y expositivamente, al entrelazar un archivo fotográfico, la reconstrucción policial, los análisis de conservación y los peritos policiales, de otras miradas y voces autorizadas de otros campos disciplinares, con la historia del arte y el megarrelato del golpe militar de 1973 y su impacto, simbólico y real, sobre la cultura y el país representada en el dispositivo museal, en el patrimonio artístico y por extensión, en los derechos humanos en Chile. Haciendo que el exterior del museo (arquitectónico y contextual) se convierta en su programa discursiva y curatorial interior, recuperando la imagen inicial de esta investigación doctoral a saber, la cinta de Moebius.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. 1962. Museo Valéry-Proust. En *Prismas, la crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ediciones Ariel.
- Ardenne, Paul. 2006. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: CENDEAC.
- Aguilar, Gonzalo y otros. 2008. *Marcel Duchamp, Una obra de arte que no es una obra "de arte"*. Buenos Aires: Fundación Proa.
- Altaió i Morral, Vicenç. 1997. *La desconeguda*, Barcelona: L'Hora del Present
- Augé, Marc. 2000. *Los no lugares, espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- Avrilla, Jean-Marc. 2001. El museo en cuestión. En *Fuegos pálidos y otros textos*. Barcelona: Llibres de Recerca, MACBA.
- Barthes, Roland. 1995. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. España: Paidós.
- Baudelaire, Charles. 1995. *El pintor de la vida moderna*. España: Cajamurcia.
- Baudelaire, Charles. 1993. *Las flores del mal y otros poemas*. Barcelona: Ediciones 29.
- Bazin, Germain. 1969. *El tiempo de los museos*. Barcelona: Daimon.
- Benjamin, Walter. 1989. Historia y coleccionismo. En *Discursos interrumpidos I*. España: Taurus.
- Bennett, Tony. 2009. Museo. En *Ideas recibidas*. Barcelona: Ediciones Actar.
- Bergson, Henri. 2003. *Essai sur les dones immédiates de la conscience*. Francia: Presses.
- Beset, Maurice 1993. Obras, espacios, miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo. *AV: Monografías*, N° 39.
- Bolaños, María. 1997. *Historia de los museos en España*. Guijón: Editorial Trea.
- Bolzoni, Lina. 2006. El espectáculo de la memoria. En *La ideal de teatro*. Madrid: Biblioteca Ensayo Siruela.
- Borja-Villel, Manuel. 2010. *¿Pueden los museos ser críticos?*. Revista Carta, N° 1. Madrid: MNCARS.
- _____. 2006. MACBA, El desafío de la crítica institucional. *AG. Invierno*.
- _____. 2003. *Itinerario, Colección MACBA*. Barcelona: Actar.
- _____. 2001. El MACBA desde una perspectiva crítica de la cultura. *Cuaderno Central*, N° 55, *BMM*, Barcelona.
- _____. 1995. *Els Límits del Museu*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

- Borja-Villel, Manuel, Jesús Carrillo y Rosario Peiró. 2011. *La colección, claves de lectura (parte I)*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Bourgeois, Louise. 1991. *Dislocations*. Entrevista con Robert Storr. Nueva York: The Museum of Modern Art, New York.
- Brea, José Luis. 2007. Transformaciones contemporáneas de la imagen-movimiento: *postfotografía, postcinema, postmedia*. En *Acción Paralela*, N° 5, en línea <<http://www.accpa.org/numero5/imagen.htm>>.
- Broodthaers, Marcel. 1995. Musée d'Art Moderne Département des Aigles Sections Art Moderne et Publicité. En *Els Límits del Museu*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Bryson, Norman. 1991. *Visión y pintura: la lógica de la mirada*. Madrid: Alianza Editorial.
- Buchloh, Benjamin. 2004. *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal.
- _____. 1995. Hans Haacke: La urdimbre del mito y la ilustración. En *Hans Haacke. Obra Social*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies.
- _____. 1983. La fiction du musée de Marcel Broodthaers. En *Museums by artists*. A. Bronson y P. Gale (eds.). Ontario: Art Metropole.
- Burden, Chris. 1996. *Beyond the Limits*. Viena: Cantz Verlag.
- Daniel Burén. s/f. Página web <<http://catalogue.danielburen.com/fr/oeuvres/1945.html>>.
- Bürger, Peter. 2010. *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Calle, Sophie. 2007. *Take Care of Yourself*. Estados Unidos: Dis Voir/Actes Sud.
- _____. 1992. *Dislocations*. Nueva York: MoMA.
- Camillo, Giulio. 2006. *La idea del teatro*. Madrid: Biblioteca Ensayo Siruela.
- Cladders, Johannes. 1992. *Marcel Broodthaers*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía.
- Clifford, James. 2009. *Itinerarios transculturales*. España: Gedisa.
- Collet, Michell. 2003. *Robert Filliou, Genio sin talento*. Barcelona: MACBA.
- Compton, Michael. 1992. Elementos biográficos. En *Marcel Broodthaers*. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía.
- Crimp, Douglas. 2005. *Posiciones críticas*. Madrid: Akal.
- _____. 1995. *On the Museum's Ruins*. Estados Unidos: MIT Press.
- _____. 1983. On the museum's ruins. En *The Anti-Aesthetic*. Hal Foster (ed.). Seattle: Bay Press, 1983.
- Crow, Thomas. 2002. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal.
- Cusset, Yves. 2000. *Le musée entre ironie et communication. À propos des stratégies d'exposition de l'art contemporain*, Nantes: Pleins Feux.

- DaCosta Kaufmann, Thomas. 2004. From treasury to museum: The collections of de Austrian Habsburgs. En *The Cultures of collecting*. John Elsner y Roger Cardinal (eds.). Londres: Reaktion Books.
- Dagognet, François. 1984. *Le musee sans fin*. Francia: Champ Vallon.
- Danto, Arthur. 2010. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. España: Paidós.
- David, Catherine. 1992. El museo del signo. En *Marcel Broodthaers*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Deloche, Bernard. 1985. *Museologica: contradictions et logique du muse*. Francia: Editions W.
- Déotte, Jean-Louis. 1998. *Catástrofe y olvido, Las ruinas, Europa, el museo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Duchamp, Marcel. 1978. *Escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Estatuts MACBA*. 1995 (archivo Interno MACBA, acceso restringido).
- Filipovic, Elena. 2008. Un museo que no es tal. En *Marcel Duchamp. Una obra de arte que no es una obra "de arte"*. Buenos Aires: Fundación Proa.
- Fernández, Luis Alonso. 1999. *Museología y museografía*. Barcelona: Ediciones Serbal.
- Fonseca Velasco, Mario. 2009. Ejercicio demistificador. Blog, en línea <<http://mfvtextos.blogspot.com/2009/03/ejercicio-demistificador.html>>.
- Foster, Hal. 1988a. Polémicas (post)modernas. En *Modernidad y postmodernidad*. Josep Picó (comp.). Madrid: Alianza.
- _____. 1988b. Preface. En *Vision and Visuality*. Seattle: Bay Press.
- _____. 1985. Postmodern Polemics. En *Recording, Art, Spectacle, Cultural Politics*. Washington: Bay Press.
- Foucault, Michel. 1997. Des espaces autres. *Astrágalo*, N° 7, septiembre.
- _____. 1993. *Esto no es una pipa, Ensayo sobre René Magritte*. Madrid: Anagrama.
- Fraser, Andrea. 2007. ¿No es un lugar maravilloso? (El tour de un tour por el Guggenheim Bilbao). En *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Ana María Guasch y Joseba Zulaika (eds.). Madrid: AKAL.
- _____. 2005. From the Critique of Institutions to an Institution of Critique. *Artforum*, septiembre, N° 1.
- Frisach, Montse. 1998. *Diario Avui. Barcelona Dilluns*, 11 de junio.
- Gale, Peggy. 1983. Introduction. En *Museums by artists*. A. Bronson y P. Gale (eds.). Ontario: Art Metropole.

- González García, Ángel, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz. 2009. Manifiesto de los primeros futuristas (1910). En *Escritos de arte de vanguardia 1900/1945*. Madrid: Akal.
- Grasskamp, Walter. 1995. Kassel, Nueva York, Colonia, Venecia. En *Hans Haacke. Obra Social*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies.
- _____. 1983. Les artistes et les autres collectionneurs. En *Museums by artists*. A. Bronson y P. Gale (eds.). Ontario: Art Metropole.
- Grez, Vicente. 1968. *La vida santiaguina*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Guasch, Anna María. 2005. Doce reglas para una nueva academia. En *Estudios visuales. la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- _____. 2002. Una lectura de la posmodernidad. En *Estéticas del arte contemporáneo*. Domingo Hernández Sánchez (ed.). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Guasch, Anna María y Joseba Zulaika (eds.). 2007. *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid: Akal.
- Guidieri, Remo, 1997. *El museo y sus fetiches*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Guilbaut, Serge. 2007. *De cómo Nueva York Robó la idea de arte moderno*. Barcelona: MACBA, Tirant Lo Blanch.
- Habermas, Jürgen. 1988. Modernidad versus postmodernidad. En *Modernidad y postmodernidad*. Josep Picó (comp.). Madrid: Alianza.
- Hammad, Mannar. 1987. Lectura semiótica de un museo. *Museum*, Nº 157.
- Helguera, Pablo. 2003. Archivo del artista
- Hernández, Francisca. 1998. *El museo como espacio de comunicación*. Guijón: Editorial Trea.
- Holmes, Brian. 2007. Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones. *Arte y Revolución, Revista Brumaria*, Nº 8.
- Huyssen, Andreas. 1995a. Escapar a la amnesia: el museo como medio de masas. *El Paseante*, Nº. 23-25.
- _____. 1995b. *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*. Londres y Nueva York: Routledge.
- _____. 1988. Discurso artístico y posmodernidad. En *Modernidad y postmodernidad*. Josep Picó (comp.). Madrid: Alianza.
- Iniesta, Monserrat. 1994. *Els gabinets del món. Antropologia, museus i museologies*. Barcelona: Argent Viu.
- Ivelic, Milan. 1988. *Enrique Zamudio*. Santiago: Galería Arte Actual.

- Jameson, Fredric. 2000. *Posmodernismo y sociedad de consumo*. En *La posmodernidad*. Hal Foster (ed.). Barcelona: Kairós.
- Judy, Henry Pierre. 1985. *Parodies de l'autodestruction*. París: Méridiens-Klincksieck.
- Jocelyn-Holt Letelier, Alfredo. 1999. *El Chile perplejo*. Santiago: Planeta/Ariel.
- Kafka, Franz. 1999. *Metamorfosis y otros relatos*. Santiago: Andrés Bello.
- Kay, Ronald. 1980. *Del espacio de acá*. Santiago: Editores Asociados.
- Keenan, Thomas. 1995. Sin fines ni límites a la vista. *Los límites del museo*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies.
- Kessler, Mathieu. 2000. *El paisaje y su sombra*. Barcelona: Colección Idea Universitaria-Filosofía.
- Krauss, Rosalind. 1996. Postmodernism's museum without walls. En *Thinking about Exhibitions*. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson y Sandy Nairne (eds.). Londres y Nueva York: Routledge.
- Kris, Ernst y Otto Kurz. 1995. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra.
- Lahuerta, Juan José (comisario). 2002. Arquitectura fantástica. En *Universo Gaudí*. Barcelona: Museo Reina Sofía.
- Layuno Rosas, María de los Ángeles. 2002. *Los nuevos museos en España*. Madrid: Edilupa Ediciones.
- Lelong, Guy. 2001. Daniel Buren: Mallarmé in situ. En *Daniel Buren*. París: Flammarion.
- León, Aurora. 1990. *El museo: teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra.
- Lippard, Lucy R. 2007. Acerca de cómo no vi el Guggenheim Bilbao. En *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Ana María Guasch y Joseba Zulaika (eds.). Madrid: AKAL.
- Lira, Armando. 1935. *Alberto Valenzuela Llanos*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Bellas Artes.
- Loebell, Ricardo. 2003. De una mancha insoportable. En *Cambio de aceite*. Santiago: Museo de Arte Contemporáneo.
- Lorente, Jesús-Pedro. 2011. *The museums of contemporary art, notion and development*. Burlington: Ashgate Publishing Company.
- Mairesse, François. 2002. *Le musée temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*. Francia: Presses Universitaires de Lyon.
- Maldonado, Carlos. 1972. *Valenzuela Llanos*, Santiago: Ministerio de Educación Departamento de Cultura y Publicaciones.
- Marcel Duchamp. *Una obra de arte que no es una obra "de arte"*. Buenos Aires: Fundación Proa, 2008.

- Mari, Bartomeu. 2010. *Objetos relacionales: colección MACBA 2002-2007*. Barcelona: Ediciones Actar
- Mauries, Patrick. 2002. *Cabinets of Curiosities*. Londres: Thames and Hudson.
- Mellado, Justo Pastor. 2010. La estrategia de la araña. En línea <<http://www.justopastormellado.cl/niued/?p=529>>.
- _____. 1992. *Regreso al paisaje*. Santiago: Edición de la Máquina del Arte, Centro de Extensión de la Pontificia Universidad Católica.
- _____. 1991. *Contemporary Art from Chile*. Nueva York: Americas Society.
- Méndez Fernández, Holga. 2015. Lugares comunes. La interdisciplinariedad como paradigma en las gramáticas de creación. *Dedica*, N° 7.
- Michaud, Yves. 1989. *Le commissaire et l'exposition*, París: J. Cambon.
- Molins, Miquel. 1996. *Mirades sobre el museu*. Barcelona: Macba.
- Montmann, Nina. 2007. Ascenso y caída del nuevo institucionalismo. Perspectivas de un futuro posible. En línea <<http://eipcp.net/transversal/0407/moentmann/es>>.
- Morin, Edgar. 1998. *Pensar Europa. La metamorfosis de Europa*. Barcelona: Gedisa.
- Moure, Gloria. 1995. *Chris Burden*. Barcelona: Centro de Arte Santa Mónica.
- Naumann, Francis y Hector Obalk. 2000. *Affectionately, Marcel: The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*. Nueva York: Ludion, 2000.
- O'Doherty, Brian. 2011. *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: Cendeac.
- Oliveras Samitier, Jordi. 2002. Museos sacros y profanos. Arquitectura reciente para museos. En *Quince miradas sobre los museos*. Cristóbal Belda Navarro, María Teresa Marín Torres (eds.). Murcia: Universidad de Murcia.
- Owens, Craig. 2001. El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad. En *Arte después de la modernidad*. Brian Wallis (ed.). Madrid: Akal.
- _____. 1985. El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo. En *La posmodernidad*. Hal Foster (ed.). Barcelona: Kairós.
- Pablo Langlois, DIA*. 1999. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Pelzer, Birgit. 1991. *Marcel Broodthaers*. Madrid: Museo Reina Sofía.
- Perec, Georges. 1989. *El gabinete de un aficionado*. España: Anagrama.
- Perelló, Antònia M. 1996. Arte, arquitectura, museo. En *Mirades sobre el museu*. Barcelona: Macba.
- Preece, Sebastian. 2004. *Bienal de arte joven*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.

- Putnam, James. 2001. *Art and Artifact: The museum as médium*. Estados Unidos: Thames & Hudson.
- Ranciére, Jacques. 2002. *La división de lo sensible, estética y política*. Salamanca: Ciudad Europea.
- Rivière, Georges-Henri. 1993. *La museología*. Madrid: Ediciones Akal.
- Roberts, John. 1997-1998. The museum and the crisis of critical postmodernism. *Third Text*, N° 41.
- Romera, Antonio. 1969. *Asedio a la pintura chilena*. Santiago: Nascimento.
- Salabert, Pere. 1998. *Metrópolis. espacio, tiempo y cultura*. *Ciencias Humanas*. N° 24.
- Schwarz, Arturo. 1968. *The complete works of Marcel Duchamp*. Londres: Thames & Hudson.
- Sheick, Simon. 2006. Notas sobre la crítica institucional. En línea <<http://eipcp.net/transversal/0106/sheikh/es>>.
- Silva, Víctor Domingo. 1997. *Desde los conventillos y Trágame* (c. 1905). En *Paisajes del centenario*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Staniszewsky, Mary Anne. 2002. Una interpretación/traducción de los proyectos de Muntadas. En *Muntadas On Translation*. Barcelona: MACBA.
- _____. 2001. *The power of display*. Massachussets: Mitt Press.
- Sureda, Joan y Ana María Guasch. 1993. *La trama de lo moderno*. Madrid: Akal.
- Szeemann, Harald. 1983. Le musée des obsessions: propositions pour une documenta future. En *Museums by artists*. A. Bronson y P. Gale (eds.). Ontario: Art Metropole.
- Torres, Francesc. 1995. La caja de los sueños. En *Los límites del museo*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Van Bruggen, Coosje. 1983. Mouse Museum ray Gun Win. En *Museums by artists*. A. Bronson y P. Gale (eds.). Ontario: Art Metropole.
- Virilio, Paul. 1997. *Un paisaje de acontecimientos*. Buenos Aires: Paidós.
- Véron, Emilio y Martine Levasseur. 1983. *Ethnographie de l'exposition. L'espace, le corps et le sens*. París: Centre Georges Pompidou.
- VV. AA. 2012. *Historia histeria, Voluspa Jarpa (Obras 2005-2012)*. Santiago: Ograma.
- VV. AA. 2009. *Gordon Matta-Clark: Deshacer el espacio*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.
- VV. AA. 2002. *Pla de Treball de Gerencia, Seguiment*. (archivo Interno MACBA, acceso restringido).
- VV. AA. 1995. *Los límites del museo*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.

Weil, Stephen E. 1999. *The new museum*. Selected writings John Cotton. Newark: The museum.

Zunzunegui, Santos. 2003. *Metamorfosis de la mirada: museo y semiótica*. Valencia: Universidad de Valencia.

_____. 1999. Los museos: del uso a la manipulación. *Revista de Museología*, N° 17.

Anexos
Relatos, informes periciales e informe médico

Testimonios

Testimonio de Nemesio Antúnez.

El 11 de septiembre de 1973 estaba en el Museo, me subí al techo cuando anunciaron que iban a Bombardear La Moneda. Yo dije que no podía ser cierto, que eso no era posible. Y cuando los *Hawker Hunters* comenzaron a disparar las bombas... ¡rrrrrrrrrr!... ¡ay, era el asombro y la ira, el asombro y la rabia! ¡Qué locura lanzarse contra La Moneda!... Era Chile bombardeando Chile. Yo estaba anonadado.

Tan anonadado como cuando, tres días después, vi que el Museo de Bellas Artes era rodeado por tanquetas y comenzaron a disparar y yo no podía creer lo que escuchaba. Llamé al oficial que estaba a cargo de la comisaría mas cercana, en la calle Santo Domingo, y recuerdo perfectamente la conversación.

–Oiga, comisario, ¿Están disparando contra el Museo! ¿sabe usted quién es el ministro de Educación? Porque esto depende del Ministerio de Educación...

–No lo sé, don Nemesio, no se quién será...

–Por favor, haga algo, ataje esto que es una brutalidad. Si es una imbecilidad lo que están haciendo, comisario. Están atacando y destruyendo la obra pictórica del Museo...

–Pero no puede ser, don Nemesio.

–Así es, hombre. Venga a ver usted mismo.

Bueno, yo era bien amigo del comisario Larenas. Porque tenía que tratar regularmente con él, ya que el Museo queda al lado de la comisaría. Al poco rato, las tanquetas dejaron de disparar y se fueron. El comisario me explicó después que una señora había llamado a un comandante y le había dicho que en el Museo se escondían como doscientos miristas en el

sótano. Y eso había motivado todo. Total, se llevaron los cuadros que habían quedado acribillados y en muy pocos días los devolvieron restaurados.²²⁷

Testimonio de Francisco Oliva.

Recuerdo que ese día 11 de septiembre se nos dio la orden de ponernos en contacto con el director del Museo Nacional de México²²⁸, que venía en calidad de curador de la exposición mexicana. Dirigidos por el curador, empezamos ese día con mi compañero Enrique Vargas a montar la exposición en el ala norte del segundo piso. Habíamos avanzado bastante y nos tocaba continuar en la rotonda nororiente; llevábamos parte de la rotonda cuando el señor curador recibió una llamada, bajó y al subir nos dijo: “muchachos, paren el montaje inmediatamente ya que esto... pasó lo mismo en México..., desmontemos inmediatamente para que reembalemos”, cosa que hicimos en el momento para devolver la exposición a la embajada de México.

Después de lo que nos dijo el curador, quedamos bastante preocupados porque el ambiente estaba muy tenso por el movimiento de vehículos militares y uno que otro sonido de balas de francotiradores. Por lo mismo, en forma instintiva, opté por retirarme un poco antes de las 18:00, no sin antes llamar a mi esposa para que también pidiera permiso para irse, lo cual le fue concedido. Nos juntamos en la puerta del museo y nos dirigimos a nuestra casa que quedaba a un cuarto de hora hacia el norte, no sin antes sortear a los francotiradores que les disparaban a los militares que estaban en el puente Loreto. Bueno, después de estar sano y salvo en mi casa, al poco rato llegó una vecina a contarme que estaban bombardeando el museo. Llamé inmediatamente a don Nemesio y me confirmó que era efectivo, que había recibido una llamada de una vecina para contarle lo que estaba sucediendo.

²²⁷ Patricia Verdugo, *Conversaciones con Nemesio Antúnez* (Santiago: CESOC, 1995), 81-82.

²²⁸ Mientras damos cierre a esta Tesis, se está organizando la exposición de los tres artistas mexicanos, a partir de una selección de las mismas obras que estuvieron presentes durante los disparos en el museo. Las obras pertenecen al Museo Carrillo Gil de México. Al mismo tiempo, se prepara un documental dirigido por Bruno Salas, con el título de *Colección en peligro*. Y para ello me han invitado a colaborar con información en torno a los impactos de bala, que afectaron las cajas de las obras de Siqueiros, Orozco y Rivera.

Don Nemesio se puso inmediatamente en contacto con un oficial conocido y le dijo: “Oficial, ¿Qué esta pasando con el Museo que lo están bombardeando?” a lo cual el comisario le respondió: “Lo que pasa Nemesio es que unos francotiradores le están disparando a mi gente desde el techo del museo a unos militares que están en la embajada de enfrente y otros que están apostados en el puente Loreto”; don Nemesio le dijo al general: “...en el museo solo hay un funcionario y que cumple la labor de nochero”, inmediatamente el general dio orden de cese al fuego y los tanques se retiraron del lugar.

Francisco Oliva Espinoza, exfuncionario y Mayordomo del Museo Nacional de Bellas Artes (1963-2006)

Testimonio de Karen Müller.

Fue unos días después del 11 de septiembre de 1973. Aquel día viví experiencias espantosas porque estando en el departamento de mis padres, oí disparos al interior del edificio y luego vi sacar personas muertas.

Al regresar a mi departamento ubicado en Ismael Valdés Vergara, a un costado del Museo de Bellas Artes, en una micro que hizo un recorrido no habitual por haber problemas en algunas calles, no pude bajarme. Pasamos por el costado del museo, por la calle José María Caro (actual Avenida Andrés Bello), volaban las balas de lado a lado en el gran espacio que ocupan los dos museos. Había una humareda, no de fuego, sino como de los proyectiles o gases; casi no se veía, así es que no tuve más remedio que pasar de largo y seguir en la micro sin rumbo fijo. Al llegar a Mac-Iver con Ismael Valdés Vergara, vi a una amiga mía asomada por la ventana de su departamento y decidí bajarme para guarecerme en el.

Pero estaba por ocurrir algo inusual. Al anochecer, no recuerdo la hora, puede ser a las 19:40; las 20:00 o las 20:30 horas, sentí un estruendo diferente y muy fuerte, que provenía de unos tanques o tanquetas, no las puedo describir porque no sé cuál es la diferencia y tampoco me asomé al balcón por el enorme terror que tenía. Pero sí me arrodillé sobre la

mesa del comedor, para poder observar a hurtadillas a través de las persianas. Se subieron al parque Forestal, metidos como en el desnivel que tiene el parque en la vereda del frente del museo y empezaron a vociferar por megáfonos y a encender unas luces que iluminaron la cara frontal del museo. Llamé por teléfono a Nemesio Antúnez, para decirle que a juzgar por lo que estaba viendo, había un intento por destruir el museo. En ese momento estaba en el edificio el cuidador Mario Cárdenas. Al hombre no se le ocurrió llamar a su jefe, porque estaba aterrado y se quedó en blanco.

Calculo que transcurrió una media hora, y se retiraron los tanques. La verdad es que no tengo idea a quién llamó Nemesio para contarle este hecho, pero lo cierto es que él, con alguna o más llamadas logró que se salvara este edificio y su gran patrimonio. A la mañana siguiente, nos encontramos con Nemesio frente al museo, para ver qué había pasado, porque esa noche nadie acudió al lugar por el toque de queda. Entramos juntos, encontramos varias balas de no sé qué armas, yo recogí una y por muchos años la guardé de recuerdo, ahora me doy cuenta que fue un error no guardarla y donarla al museo. La verdad es que pensé que los destrozos eran mayores.

Karen Müller

Agosto de 2008.

Testimonio de Sergio Berthoud.

Nemesio Antúnez me llamó desde el Museo para que fuera a fotografiar los daños que habían producido las balas de tanques en el exterior e interior del edificio. Yo era en esa época el fotógrafo que reproducía cuadros para los catálogos o para entregar a la prensa en el Museo. Entrar al Museo en ese momento, en Estado de sitio y toque de queda, no era muy tranquilizador. Solo podía llevar la cámara fotográfica, nada de trípode u otro elemento que pudiera, a la distancia, semejar un arma. Recuerdo que el Museo estaba como una bestia herida. Gran Silencio. No se hablaba fuerte. Muros, puertas y ventanas atravesados por las balas. Las pinturas también.

Es muy difícil describir el sentimiento de impotencia que se siente al ver los destrozos. ¿Era miedo, rabia o indignación?, ¿incredulidad por lo inútil del acto? Había que trabajar, me habían llamado para dejar constancia gráfica de un hecho histórico y ahora, a casi 35 años, se muestran públicamente por primera vez. Me gustaría que Nemesio las hubiera visto.

Sergio Berthoud

Agosto de 2008.

|

Informe Laboratorio de Conservacion (CNCR), junio 2008

**ASESORÍA
Museo Nacional de Bellas Artes**

Análisis por Imagenología

Contacto: Marianne Wacquez



Lilia Maturana M.
Jefa de Laboratorio
Laboratorio Pintura
Centro Nacional de Conservación y Restauración

18 de Junio de 2008
Santiago de Chile

1. Antecedentes

Con fecha 10 de junio de 2008, el Museo Nacional de Bellas Artes solicitó la ejecución de análisis de radiografías a la pintura “Retrato de mi hermana” del autor Francisco Javier Mandiola.

2. Identificación

N° de Ficha Clínica	: LPC 003-96
N° de Inventario	: 384
No de Registro SUR	: 2-155
Institución Responsable	: Museo Nacional de Bellas Artes
Propietario	: Museo Nacional de Bellas Artes
Nombre Común	: Pintura
Título	: Retrato de mi hermana
Autor/Creador	: Mandiola, Francisco Javier
Fecha de creación	: 1842

3. Análisis por Imagenología

Los análisis realizados

3.1. Reflectografía IR

Información general

N° de Cota	: LPCD 232
Fecha	: 17-06-2008
Objetivo	: identificación de repintes y dibujos preliminares.

Información Técnica

Equipo	: Hamamatsu C2847
Filtro	: IR 89
Iluminación	: fuente de luz Hamamatsu C1385-02
Cantidad de tomas	: 26
Sistema de captura	: DUV – AV300. Formato BMP, 480 x 720 píxeles, resolución 28,346 píxeles/cm.
Sistema de ensamble	: PanaVue Image Assembler 3.1. Imagen resultante formato Tif.

Resultados

No se observan dibujos preliminares, sólo se pueden ver pinceladas que marcan el bosquejo de la obra (Imagen 1)).

Se observan algunas intervenciones anteriores en dos tiempos diferentes, (Imagen 2) observados con luz normal en las zonas de los bordes de la obra.

Imágenes

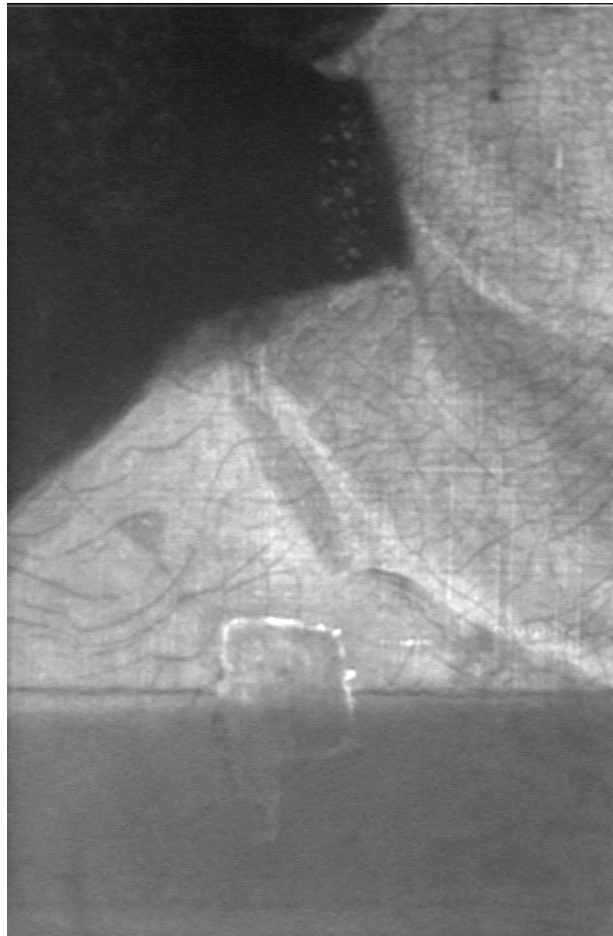


Imagen 1: Transmitografía IR. Detalle de la zona del cuello se observa las pinceladas que forman la decoración y la costura del rasgado. (LPCD 232.006. bmp)



Imagen 2: Reflectografía IR se observan intervenciones anteriores; en el punto 1 se ven oscuras, probablemente aquellas que tienen pigmentos nuevos; el punto dos señala la zona de los rasgados en que se conserva capa pictórica original.

Fotografía Fluorescencia UV

Información general

N° de Cota : LFD 279
Fecha : 18-06-2008
Objetivo : búsqueda de repintes y estado del barniz

Información Técnica

Equipo : Nikon D100, lente 28 mm
Filtro : Filtro UV
Iluminación : Luz UV rango de 355 a 360 nm. (UVA)

Resultados

El análisis con luz UV (imagen 5) nos muestra una fluorescencia verde lechosa en el fondo señal de la presencia de un barniz más antiguo en la obra, posiblemente una limpieza parcial realizada en una intervención anterior. Se observan además fluorescencias de tono oscuras que podrían tratarse de intervenciones más recientes en las zonas de los rasgados sobre la capa y en el fondo zona superior izquierda, a diferencia de las más antiguas en el fondo al lado de la cara de la retratada y en la zona de la firma. Se observa una fluorescencia rosada en las carnaciones de rostro y manos. En el fondo superior costado derecho se observa una zona rectangular más oscura que podría tratarse de una prueba de limpieza.

Análisis realizados por Ángela Benavente

Imágenes

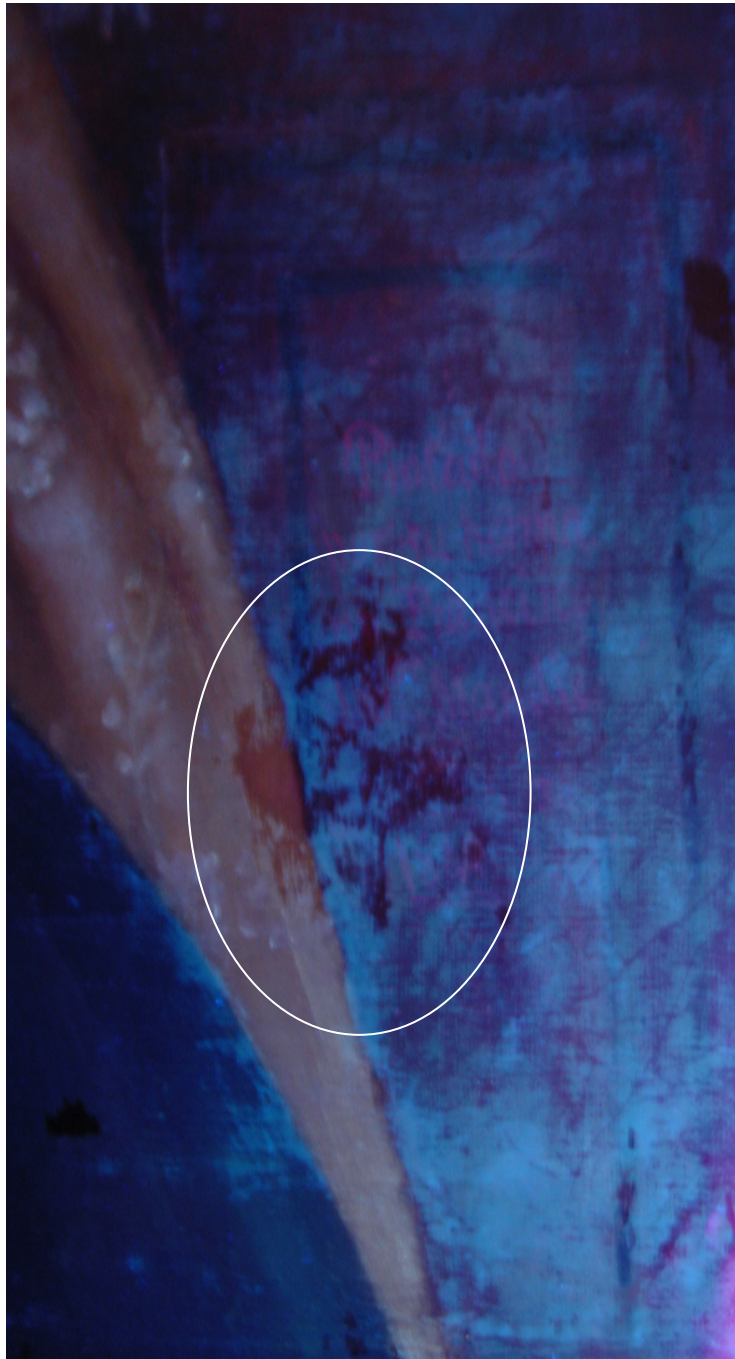


Imagen 3: Detalle de las intervenciones anteriores que no presentan fluorescencia. (LPCD 232.027.jpg)

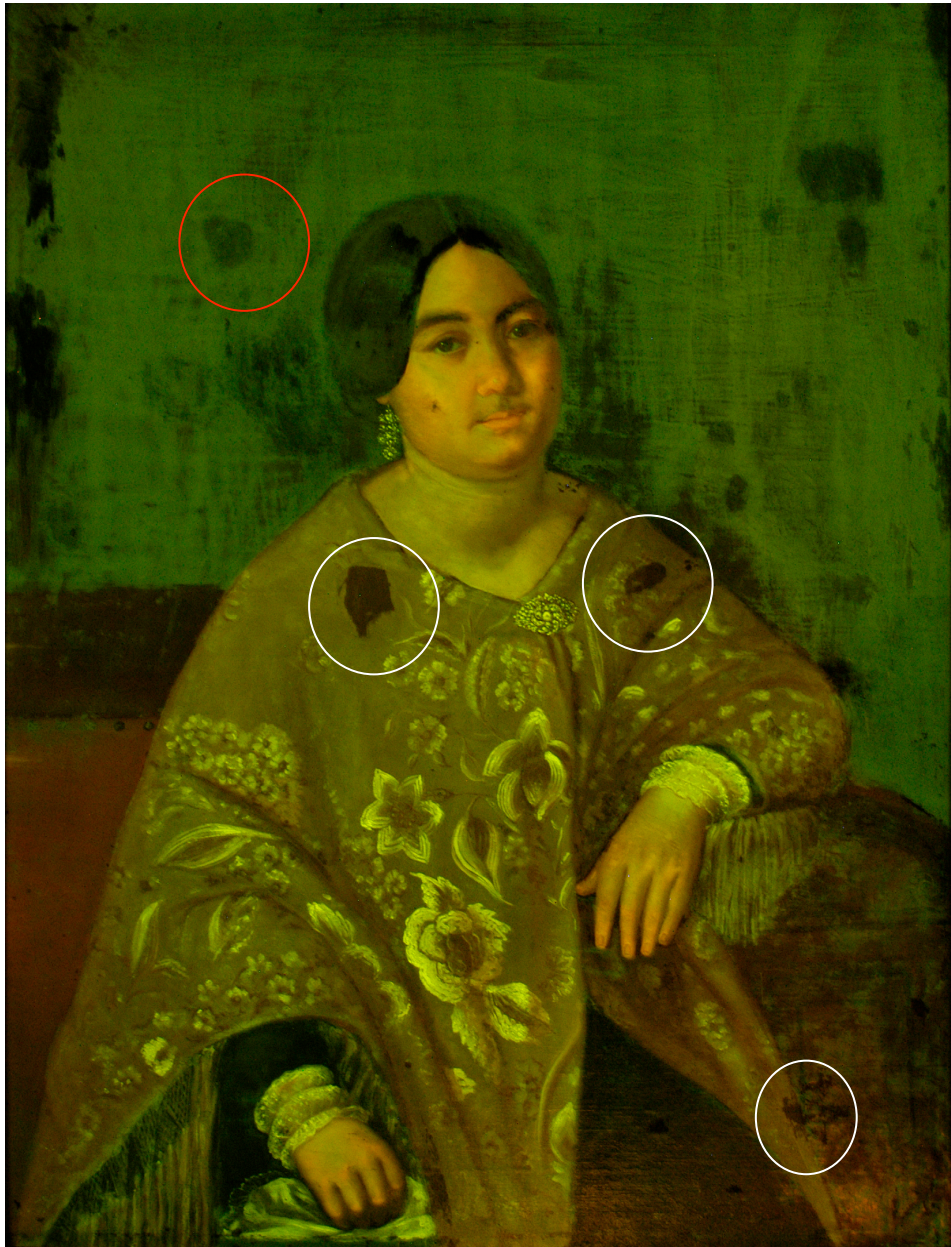


Imagen 5: Fotografía con luz UV. Los círculos blancos nos muestran las intervenciones más recientes, el círculo rojo una intervención anterior.

Documentación realizada por Viviana Rivas



Imágenes 6 y 7: imágenes de archivo que muestran los deterioros que presentaba la obra antes de la primera

4. Conclusiones.

Después de la ejecución de los análisis no destructivos mediante Reflectografía IR y Fluorescencia UV, se determinó que la pintura presenta dos etapas de intervenciones de restauración, siendo la segunda realizada en el CNCR en el año 1997, cuya ficha se anexa para mayor información. Se anexan además fotografías blanco y negro de los deterioros sufridos por la pintura cuya fecha y autoría se desconoce.

5. Anexos

Ficha Clínica CNCR

Solicitud asesoría de MNBA

6. Anexos

MEMORANDUM INTERNO N° 186
MAT.: Entrega una pintura de caballete
para análisis para radiografía (Rx).
Santiago, 10 de junio, 2008

DE MARIANNE WACQUEZ W.
Departamento de Conservación, Documentación
e investigación de Colecciones
Museo Nacional de Bellas Artes

A SRA. LILIA MATURANA M.
Centro Nacional de Conservación y Restauración
DIBAM

Con fecha 10 de junio 2008, envió a CNCR la pintura de "Retrato de mi hermana" perteneciente a la Colección Patrimonial de propiedad del Museo Nacional de Bellas Artes, para efectuar análisis Rx en las dependencias del Laboratorio de Pintura de Caballete del CNCR.

La ficha técnica se detalla a continuación:

- N° Inv.: 384
- Autor: FRANCISCO JAVIER MANDIOLA
- Título: "RETRATO DE MI HERMANA"
- Fecha: 1842
- Técnica: Óleo sobre tela
- Medidas: 102 x 82 cms
- SUR: 2- 155



FICHA CLÍNICA

IDENTIFICACIÓN

Título : “Retrato de mi hermana”
Autor : Francisco Mandiola. 1820-1900
Época : 184...?
Técnica : Óleo sobre tela.
Dimensiones : 101,5 cm. x 81 cm.
Procedencia : M.N.B.A.
Destino : M.N.B.A.
N° de Inventario : 384
N° de Clave : 003-96.
Restaurador : María Carolina Ossa - Ana María Hernández A.
Fecha de Ingreso : 12 de Febrero de 1996.
Fecha de Salida : 11 de Febrero 1997
Marco : No presenta.

DESCRIPCIÓN FORMAL

La obra presenta a una mujer de mediana edad de facciones finas y redondas, de pelo negro y tez clara, sentada en un sofá de felpa rojo de frente con un mantón amarillo con decoraciones de motivos florales en amarillo más oscuro y blanco. El fondo es neutro verde oscuro.

ANÁLISIS DE LA TÉCNICA

Bastidor : Madera fijo, sin ensamblados, con chaflán, un travesaño horizontal. 4 esquineros claveteados.
Soporte : Tela de lino grueso.
Base de Preparación : Blanca.
Capa Pictórica : Pigmentos aglutinados al aceite.
Capa de Protección : Barniz, probablemente a la cera, muy grueso.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Bastidor : Buen estado.
Soporte : Buen estado. Reentelado a la cera (ver intervenciones anteriores).
Base de Preparación : Buen estado general, pequeñas faltantes en bordes.
Capa Pictórica : Buen estado general. Repintes antiguos. (ver intervenciones anteriores), pequeñas faltantes coincidentes con pérdida de base de preparación.
Capa de Protección : Levemente amarilla y con brillos alterados.

INTERVENCIONES ANTERIORES

La obra se encuentra reentelada a la cera. Se observan a simple vista varios repintes en cara y mantón.

PROPUESTA DE TRATAMIENTO

De Documentación : Fotografías antes, durante y después de los tratamientos.

De Restauración : Eliminación del barniz y repintes.

Resanes en pequeñas faltantes.

Reintegración de color en lagunas.

Barniz final.

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

Papel : Fotografías antes, durante y después del proceso.

TRATAMIENTOS REALIZADOS

Limpieza parcial del barniz, excluido el fondo.

Eliminación de repintes antiguos con problemas cromáticos.

Realización de resanes en faltantes.

Reintegración de color en lagunas.

Barniz final.

INFORME REALIZADO POR:

Nombre : María Carolina Ossa.

Fecha : 18 de Abril de 1996.

Informe médico

Reflexiones acerca de la verdad científica versus la verdad histórica o la historia de la verdad

La verdad tiene mil caras y reconoceremos aquellas que queramos, podamos o nos acomode ver, todo depende de que en el momento de enfrentarla estemos en un lugar que nos de seguridad, tranquilidad, confianza; en definitiva que nos acomode y seamos felices en él y lo que implica, como ocurrió en Chile durante muchos tristes años de nuestra historia, ya no tan reciente pero no por ello olvidada. Con esta verdad muchos han y hemos podido seguir viviendo, desarrollándonos en nuestro medio, participando en la sociedad, reencontrándonos y algunos, también perdonándonos aquellas “pequeñas” omisiones, miradas para el lado o desconocimiento de las “pequeñas verdades”. Algunos no podían, so riesgo de perder la vida, declarar las verdades que sus ojos y todos sus sentidos verificaban, pero dejaron “migas de pan”, pequeñas pero significativas trazas, indicios, que solo el experto reconoce, claves para el futuro que hoy nos permiten reconstruir la verdadera verdad, la verdad cierta, aquella tan largamente esperada por tantos que quisieron, que amaron a quien se fue con una mentira, que hoy gracias a esas migajas sanan las heridas y pueden mirar el futuro, porque la verdad es sanadora, es fortalecedora, es acogedora, es un deber y es un derecho universal. Finalmente, están aquellos que enfrentados a una verdad incómoda, dolorosa, inapropiada, escandalosa, no pudieron callar, y a pesar de ser conminados a hacerlo, igual la gritaron, la difundieron, la proclamaron. El costo fue sus vidas pero no tengo dudas que murieron con una sonrisa en los labios, con un rostro sereno, con la mirada tranquila de haber defendido la verdad, la suya, la de otros, la de todos.

La historia forense chilena está marcada, al igual que toda nuestra sociedad, por los años más tristes de nuestra historia; no pudo quedar ajena a la influencia del terror, y en ese estado cambió la verdad científica que alteró la verdad histórica. Debieron pasar más años de los necesarios en el marco de la duración de la vida humana para que la verdad aflorara desde los estantes con viejos registros forenses, muchos de los que esperaban esa reconstrucción de la verdad ya habían partido al encuentro del ser querido que se fue antes cargando una dolorosa mentira; pero la verdad al igual que la justicia puede demorar pero siempre al final llega.

Estas obras de arte que simbolizan lo sufrido por tantos compatriotas, fueron dañadas por las mismas balas que asesinaron a quienes las admiraban, son una metáfora de la verdad y un canto a la vida, porque después de reconocer su historia y de la que hoy contamos su verdad, han podido ser reconstruidas para que los que quedamos podamos seguir disfrutando de la alegría y el placer de disfrutar su belleza.

Dr. Bernardo Morales

Anatómo Patólogo

Perito Forense

Exdirector Instituto Médico Legal (SML)

Primer informe pericial tanatológico de la autopsia de cadáver nn de sexo femenino.

Septiembre de 1973. Con antecedentes de haber sido levantado en dependencias del Museo Nacional de Bellas Artes, yace sobre la mesa de autopsia en decúbito dorsal, cadáver de sexo femenino de la cuarta década de la vida, mesomorfo, portando sus vestimentas las que consisten en una capa de color amarillo con manchas de sangre en región anterior alta en relación a dos orificios de proyectil balístico sin ahumamiento ni quemadura de las fibras. Por su parte posterior otros dos orificios de ubicación simétrica a los anteriores y con una mayor mancha de sangre y otros tejidos blandos y óseos adheridos a su superficie interna. Vestido negro con equivalentes manchas y orificios. Enaguas y ropas interiores con manchas de sangre. Desnudo, se observa en la región anterior del hemi tórax derecho, línea media clavicular, región subclavicular, a 12 cm de la línea media esternal, 155 cm del talón derecho desnudo y 1 cm del borde inferior de la clavícula derecha, orificio de entrada de proyectil balístico de 1,5 cm de diámetro con anillo contuso erosivo de 0,5 cm de ancho, sin halo carbonoso ni quemadura de la piel. El proyectil sigue una trayectoria intracorporal levemente de abajo hacia arriba, de adelante a atrás y levemente de derecha a izquierda, con un recorrido recto de 22 cm de longitud, para salir por la región paravertebral derecha dejando un orificio de salida de 10 cm de diámetro con eversión de tejidos blandos y salida de contenido visceral, tejido

pulmonar y muscular, y fragmentos óseos. En su recorrido, deja lesiones en órganos vecinos en un área con forma de cono con vértice en el orificio de entrada y base en el de salida, provocando desgarros dislacerantes del tejido muscular de la pared torácica anterior y posterior, fracturas óseas, desgarros pulmonares y lesión de las estructuras vasculares vecinas, lo que da origen a hemotórax derecho de 1700 cc. Lo que provoca una condición de anemia aguda que se evidencia por la palidez extrema y generalizada de mucosas y órganos. Se observa una segunda lesión de proyectil balístico ubicada en región del hombro izquierdo a 165 cm del talón desudo izquierdo, 28 cm de la línea medio esternal y 5 cm del acromion de ese lado que transfixia la estructura de tejidos blandos y óseos del hombro para salir por la región del omóplato izquierdo a 2 cm de su vértice, en una trayectoria de 23 cm de adelante atrás ...

CONCLUSIÓN INFORME DE AUTOPSIA:

CADÁVER DE SEXO FEMENINO NN DE LA CUARTA DÉCADA DE LA VIDA

CAUSA PRECISA Y NECESARIA DE LA MUERTE: SHOCK HIPOVOLÉMICO

CAUSA BASAL: ANEMIA AGUDA.

CAUSA ORIGINARIA: LESIONES TRAUMÁTICAS POR CAÍDA EN LA VÍA PÚBLICA.

NO EXISTE EVIDENCIA DE PARTICIPACIÓN DE TERCEROS EN LAS LESIONES QUE PROVOCARON LA MUERTE. SE TRATA DE UNA MUERTE ACCIDENTAL.

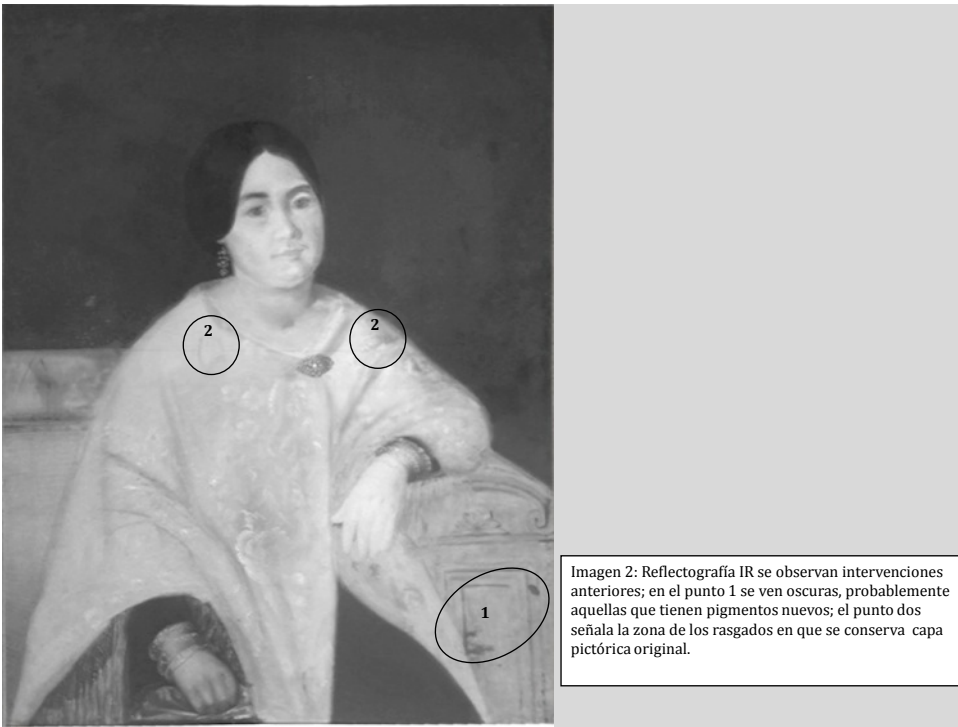


Imagen 2: Reflectografía IR se observan intervenciones anteriores; en el punto 1 se ven oscuras, probablemente aquellas que tienen pigmentos nuevos; el punto dos señala la zona de los rasgados en que se conserva capa pictórica original.



Imágenes 6 y 7: imágenes de archivo que muestran los deterioros que presentaba la obra antes de la primera intervención.



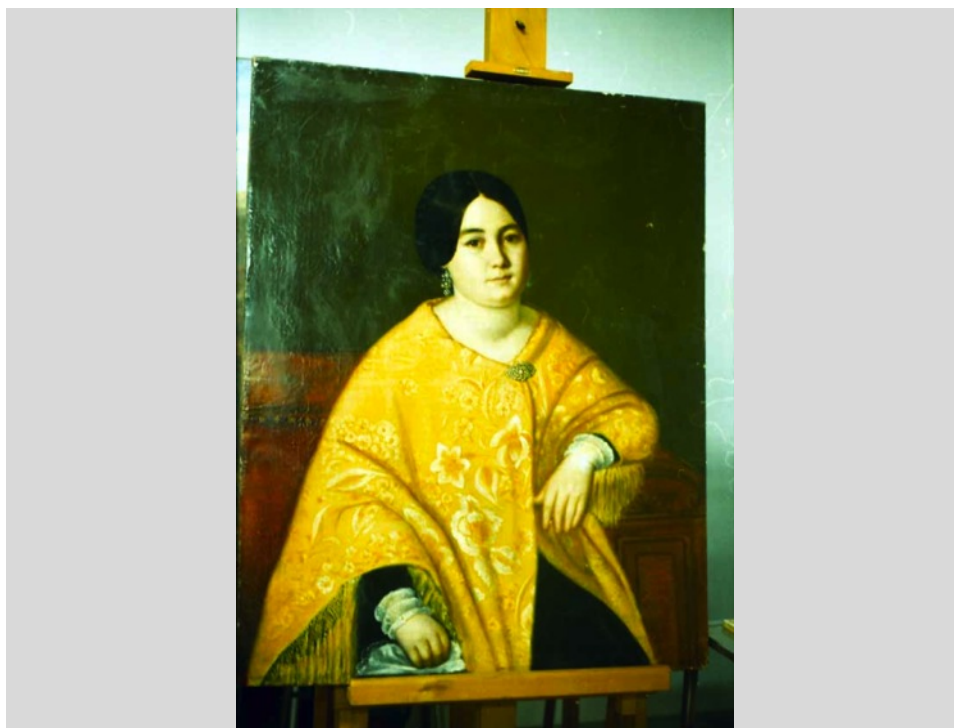
Filtro UV



Obra original



Reflectografía IR



Segundo informe pericial tanatológico de la autopsia de cadáver de sexo femenino identificado como Dolores Urizar del Alcázar Pando (ficticio).

Septiembre de 1973. Con antecedentes de haber sido levantado en dependencias del Museo Nacional de Bellas Artes, yace en la mesa de autopsia en decúbito dorsal, cadáver de sexo femenino de la quinta década de la vida, mesomorfo, portando sus vestimentas las que consisten en vestido de color negro el que presenta en su cara anterior, tercio medio orificio de 1 cm de diámetro sin ahumamiento ni quemadura de sus fibras, con gran mancha sanguínea de la tela a su alrededor en un área de 30 x 30 cm. Se observa por la cara posterior otro orificio a algo más arriba con similar mancha de sangre y algunos restos de tejidos blandos adheridos a su superficie interna. Por debajo viste enaguas y ropas interiores con similares manchas de sangre. Desnudo para su examen presenta en región del hemitórax derecho cuadrante inferior interno, área para esternal, a 80 cm del talón desnudo derecho, 2 cm de la línea medio sagital y 4 cm del vértice del apéndice xifoides, orificio de entrada de proyectil balístico de 1,5 cm de diámetro con anillo contuso erosivo simétrico concéntrico de 0,5 cm de diámetro, sin halo carbonoso ni quemadura de la piel vecina, que sigue una trayectoria de adelante a atrás, de derecha a izquierda y levemente de abajo hacia arriba, de 35 cm de largo, recta,

que en su recorrido fractura las costillas inferiores en su porción cartilaginosa a nivel de su inserción esternal, perfora la pleura parietal dejando un orificio de bordes regulares de 1,5 cm de diámetro, desgarró el lóbulo inferior del pulmón derecho dejando un trayecto anfractuoso y hemorrágico, transfixia la aurícula derecha del corazón, dejando hemotórax y hemopericardio de 100 y 120 cc respectivamente, perfora y atraviesa el lóbulo inferior del pulmón izquierdo para salir dejando un gran orificio de salida en la pared posterior del tórax de 20 cm de diámetro en la región dorsal baja y lumbar, con fractura de estructuras óseas costales a ese nivel las que se proyectan al exterior a través del orificio. Las otras vísceras corporales en el examen interno presentan...

CONCLUSIÓN INFORME DE AUTOPSIA:

CADÁVER DE SEXO FEMENINO DE LA QUINTA DÉCADA DE LA VIDA
IDENTIFICADO COMO DOLORES URÍZAR DEL ALCÁZAR PANDO

CAUSA PRECISA Y NECESARIA DE LA MUERTE: SHOCK MULTIORGÁNICO

CAUSA BASAL: TRAUMA DE VÍSCERAS TORACO ABDOMINALES

CAUSA ORIGINARIA: LESIONES TRAUMÁTICAS POR CAÍDA EN LA VÍA
PÚBLICA

NO EXISTE EVIDENCIA DE PARTICIPACIÓN DE TERCEROS EN LAS
LESIONES QUE PROVOCARON LA MUERTE. SE TRATA DE UNA MUERTE
ACCIDENTAL

ANEXO ESTRUCTURA DE GUION PARA DOCUMENTAL²²⁹

1. Sinopsis o síntesis abreviada de la idea audiovisual²³⁰

Tanquetas que abren fuego contra un museo. Soldados que ven en el refugio del arte un búnker de guerra. Un episodio prácticamente ignorado que funciona como precisa metáfora de lo que vendría después: la dictadura acallando cualquier manifestación artística que no fuera funcional a los intereses del régimen. Esa mañana de septiembre de 1973, tanquetas que avanzaban por el Parque Forestal, controladas por efectivos policiales, dispararon contra las dependencias del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA). No hubo muertos, tampoco heridos, pero la descarga atravesó muros y ventanas y acribilló varias telas de artistas nacionales.

2. Tratamiento Narrativo o argumento o relato desarrollado

La desconocida historia es relatada por el nochero que vivió en carne propia el ataque de las tanquetas, por el fotógrafo que registró con su cámara los daños a las obras del MNBA, y por otros testigos, directos e indirectos, de un atentado contra la cultura que evidenciaría, en los inicios de la dictadura, la importancia que tenía el arte y otras expresiones culturales para los golpistas y sus adeptos

3. Tratamiento Audiovisual

“Impactos...” buscará reconstruir ese día a partir del relato de sus protagonistas, relato en el que se rompe la cronología en beneficio de un montaje dinámico y sorpresivo en el que no cabe la linealidad. De tal forma que al testimonio del mayordomo sobre lo que ocurría una hora antes del ataque le seguirá la versión del fotógrafo que acudió al museo a registrar los daños 48 horas después de lo sucedido, para luego pasar al testimonio de la vecina en los instantes mismos en que las tanquetas descargaban su artillería. Este juego en el tiempo nos permitirá exponer un hecho, una herida, un suceso, casi completamente desconocido por los Chilenos 38 años después de haber sucedido.

Usaremos las ocho fotografías existentes que registraron el daño producido a las obras y muros del MNBA, material gráfico de prensa y archivo histórico que nos permitirá un viaje constante entre el pasado y el presente, este archivo histórico será complementado con material fotográfico de cada uno de los personajes a entrevistar.

4. Propuesta de Investigación (solo para documental)

La investigación se desarrollará apelando a fuentes documentales y testimoniales, como una forma de recomponer el contexto histórico en el que se desarrollaron los hechos y

²²⁹ Tráiler del documental Impactos, el otro golpe de la dictadura <https://vimeo.com/103725725>
²³⁰

recrear el episodio del ataque al Museo Nacional de Bellas Artes en cuestión. Existe una abundante bibliografía sobre lo ocurrido en el país en los días previos y posteriores al Golpe de Estado, como también un nutrido material fotográfico y audiovisual. Sin embargo, sobre el ataque al Museo las fuentes son más bien acotadas, al punto que se trata de un hecho prácticamente desconocido. ¿Con qué contamos?: con el testimonio de testigos directos, a los que entrevistaremos largamente para reconstruir minuciosamente los hechos; y el registro gráfico hecho por un fotógrafo a los pocos días de sucedido el ataque. Al margen de esto, trabajaremos la idea de que el ataque al Museo Nacional de Bellas Artes opera como una metáfora de lo que vino después en lo referido a la relación entre el régimen militar y el desarrollo del quehacer cultural en Chile. En esa línea, ahondaremos en los espacios y los movimientos culturales que la dictadura permitió o acalló en esos primeros años en el poder. Para ello entrevistaremos a agentes culturales importantes de las diferentes disciplinas artísticas con el fin de ver, a través de sus ojos, ese apagón cultural que simbólicamente se inició con el ataque al Museo Nacional de Bellas Artes, con esos impactos en las paredes y las obras que, si bien no sangraron, fueron lo más parecido a la muerte de la cultura en el Chile de los 70.

5. Descripción de los Personajes

A. José Mario Cárdenas Levicoi (nochero). Tenía 21 años cuando trabajaba como nochero en el Museo Nacional de Bellas Artes. Era la única persona que se encontraba en el lugar cuando efectivos policiales embistieron una balacera que tuvo una duración aproximada a 20 minutos. Cárdenas pensó que no saldría vivo del suceso.

B. Sergio Berthoud (fotógrafo y pintor). Luego del ataque al Museo, Nemesio Antúnez encargó a Berthoud el registro fotográfico que permitió constatar los daños que sufrió el Museo tras el ataque. Según su testimonio: “recuerdo que el Museo estaba como una bestia herida. Gran Silencio. No se hablaba fuerte. Muros, puertas y ventanas atravesados por las balas”.

C. Patricia Velasco: Es la viuda de Nemesio Antúnez, quien fuera director del MNBA en 1973. Nos ofrece la sensibilidad de su marido, junto a los escritos testimoniales de Antúnez.

D. Karen Müller (vecina del barrio Bellas Artes). Vecina del Museo que presenció los hechos desde su hogar y fue quien dio aviso del ataque al director del MNBA, Nemesio Antúnez.

E. José Balmes (pintor): Destacado pintor nacional, contemporáneo a Nemesio Antúnez, fue testigo de la balacera mientras se encontraba en la Escuela de Bellas Artes. Su testimonio apunta a entregar un análisis sobre como la dictadura afectó al movimiento artístico-visual de Chile y el cambio radical de los contenidos y audiencias como síntoma de lo que acaecía en el país en general, y en particular en el MNBA.

F. Carlos Altamirano: Representante de la generación de artistas visuales posterior a José Balmes que expresa en sus temáticas como fueron afectados por el Golpe Militar, siendo que él mismo permaneció en el país. Fue parte de CADA (Colectivo de Acciones

de Arte) que a fines de los setenta protagonizó una serie de intervenciones en el espacio público.

G. Lilia Maturana: Restauradora de la segunda intervención realizada a la obra “Retrato de mi hermana” de Francisco Javier Mandiola. La especialista revela la omisión y censura de los antecedentes de la primera restauración de esta obra pictórica que se llevó a cabo durante el régimen militar.

H. Un perito de análisis balístico. A través de las fotografías realiza una reconstrucción del ataque y análisis del núcleo de una bala hallada en el lugar.

Francisco Oliva: Fue mayordomo y carpintero del MNBA durante 45 años. Su testimonio trata sobre la atmósfera previa a los ataques, junto a las circunstancias bajo las que guardó y desmontó las obras de los tres pintores de la exposición mexicana (Rivera, Orozco, Siqueiros) la cual no llegó a inaugurarse el 11 de septiembre, que era su fecha programada.

6. Entorno y locaciones principales

Museo Nacional de Bellas Artes, Parque Forestal, Taller de Restauración de Obras, Taller Jose Balmes, Departamento de Karen Müller (vecina testigo), Taller Carlos Altamirano, Calles de Santiago y alrededores del MNBA.

Desalojados extremistas de Escuela de Bellas Artes

■ Francotiradores que permanecieron varios días apostados en los techos del Museo y de la Escuela de Bellas Artes fueron detenidos por la fuerza policial. Después de una etapa que mantuvo en estado de nerviosismo a vecinos del sector, los extremistas fueron cercados y apresados.

Por efecto de los impactos, cinco piezas de arte sufrieron daños irreparables, mientras que en los departamentos de calle Ismael Valdés Vergara se observan impactos en los pisos que quedan frente a la techumbre de la Escuela.

Mientras la Escuela de Bellas Artes fue allanada en tres oportunidades, el museo no sufrió revisión alguna. En cambio, sí quedó dañado por las balas. El director Nemesio Antúnez declaró: "Fui informado de que francotiradores infiltrados se apostaron en el techo del museo, así como en el de la Escuela de Bellas Artes. En el interior del edificio que yo dirijo nunca ha habido ni siquiera una pistola. Así es como en la tarde del sábado sólo se encontraba el nothero Mario Cárdenas. Este permaneció durante todo el baile encerrado en una oficina del subterráneo. No le ocurrió nada, pero sí fue presa de un pánico terrible. No se atrevía a pasar frente a las ventanas por temor a recibir una bala".

Cinco tanques, dos carros blindados y camiones con soldados llegaron hasta las inmediaciones del museo en la tarde del sábado. Permanecieron dos horas en el lugar y después de que allanaron la escuela, llevándose, según de-

claraciones de vecinos, a varias personas detenidas.

Dos salas recibieron numerosos impactos destruyendo puertas, ventanas, techo, piso y cinco cuadros. Entre éstos últimos figuran los de la sala de pintura chilena. Ello son uno de Mandiola, denominado "Retrato de mi hermana", otro de Fullul y una obra del pintor colonial Pérez Olguin.

Sobre el monto de los daños nada puede decirse en este momento.

EN LA ESCUELA

Mientras el inspector general de la Escuela de Bellas Artes, Hernán Rojas, asegura que nadie de establecimiento fue detenido y que en ese lugar no había armas de ningún tipo, los vecinos señalan haber visto sacar a varios muchachos con los brazos en alto. Esto lo atestiguaron un joven estudiante de tercer año de Ingeniería y una asesora del hogar, domiciliados en calle Ismael Valdés Vergara. También confirmaron la presencia de francotiradores que sem-

braron el terror en el sector:

"En uno de los dormitorios de nuestro departamento —señala una moradora del quinto piso— tenemos la muestra de una bala que atravesó el vidrio e hizo impacto en una muralla. La habitación está realmente dañada e incluso la dueño de casa guarda la vainilla. Por la ubicación del lugar afectado se observa claramente que la bala proviene de un francotirador ubicado en el techo de la escuela. Además los vecinos aseguran haber pasado varias noches de nerviosismo escuchando disparos. La zona era un foco extremista, debido a que en las inmediaciones están el Servicio Nacional de Salud y otros establecimientos universitarios, como el ubicado en José Miguel de la Barra, y desde donde se lanzó el primer ataque a las mujeres que participaron hace un tiempo en la denominada "Marcha de las cacerolas".

Facultad de
~~~~~  
**reanuda sus**  
~~~~~

El lunes 24 de septiembre a las 8 horas la Facultad de Odontología, Santiago Norte

SUS

SOLUCIONES SU

BENITIN Y ENEAS



Por Al Smith

Campeños: Superaremos la etapa de decadencia

Una breve entrevista con el Subsecretario del Trabajo, Lamberto Cordero, reveló en la mañana de ayer, el nuevo director del Fondo Educativo y Estacional Industrial y Estacional Enrique Barria, en las oficinas del Ministerio del Trabajo.

Según declararon representantes del Fondo de Educación y la salud de la reunión, se

avivó que el nuevo director del mencionado organismo se haría cargo de su parte en el día de la tarde de ayer.

CAMPEÑOS.

Por otra parte, un grupo de dirigentes de la Confederación Tróvica Campesino y Libertario Regaron para que el gobierno de ayer hasta las oficinas del Subsecretario del Trabajo, Lamberto Cordero, con quien se había acordado una entrevista.

Desalojados extremistas de Escuela de Bellas Artes

■ Francotiradores que permanecieron varios días apertados en los techos del Museo y de la Escuela de Bellas Artes fueron detenidos por la fuerza policial. Después de una etapa que mantuvo en estado de nerviosismo a vecinos del sector, los extremistas fueron cercados y apresados.

Por efecto de los impactos, cinco piezas de arte sufrieron daños irreparables, mientras que en los departamentos de calle Ismael Valdés Vergara se observaron impactos en los pisos que quedan frente a la techumbre de la Escuela.

Mientras la Escuela de Bellas Artes fue allanada en una oportunidad, el museo no sufrió ninguna alteración. En cambio, se quedó dañado por los balazos el director Norberto Antezani declaró: "Fui informado de que francotiradores infiltrados se apocaron en el techo del museo, así como en el de la escuela de Bellas Artes. En el interior del edificio que quedaba nunca he habido como en la tarde del sábado solo se reconocía el nombre 'María Cordero'. Este primer nivel delante todo el teatro encerrado en una oficina del subterráneo. No le ocurría nada, pero a las 10:30 de la noche se pasó a un momento por temor a recibir una bala".

Cinco minutos, dos carros blindados y vehículos con soldados llegaron hasta las inmediaciones del museo en la tarde del sábado. Permanecieron dos horas en el lugar y después de que allanaron la escuela, biblioteca, según de-

clararon de vecinos, a varias personas detentadas.

Diez días recibían numerosas impactos destruyendo puertas, ventanas, techo, piso y otros cuadros. Entre otros daños figuraron los de la sala de pinturas clásicas. Sin embargo, el cuadro de 'Mandato, desmenuzando "Retrato de un hombre" obra de Pissarro y una obra del pintor colonial Pedro Díaz.

Sobre el momento de los hechos nada puede decirse en este momento.

EN LA ESCUELA.

Mientras el inspector general de la Escuela de Bellas Artes, Hernán Rojas, anunció que nadie de su institución fue detenida y que en ese lugar no había armas de ningún tipo, los vecinos señalaron haber visto salir a varios manifestantes con los brazos en alto.

Cinco días después un grupo de estudiantes de tercer año de Ingeniería y uno alumno del teatro, desarmados en calle Ismael Valdés Vergara. También confirmaron la presencia de francotiradores que se-



■ Frente del Museo de Bellas Artes en cuya techumbre se mantuvieron francotiradores que sembraron el pánico entre los vecinos.

Facultad de Odontología reanuda sus funciones

El lunes 26 de septiembre a las 8 horas la Facultad de Odontología, Santiago Norte

SUS FOTOS DESARROLLAMOS AMP. 135 EN EL DIA PANAMTUR AGUSTINAS 943

BOTIQUINES SUPER LUJO EN ACRILICO

VENTAS POR MAYOR Y AL DETALLE

MONJITAS 288 (Estacionamiento) FONOS 223674 — 35817

ADEMAS, LINEA DEL HOGAR: PANERAS, FRUTERAS, ETC.



■ Numerosos adolescentes que, hasta hace pocos días tuvieron orgullosos sus frondosas cabelleras decidieron acudir al peluquero. No obstante que la Junta de Gobierno desmintió una información en el sentido de que sería obligatorio el uso de pelo corto, los muchachos decidieron cortarse las melenas.

En las últimas horas el gremio de peluqueros, que por años estuvo sufriendo las consecuencias de una moda que hacía llegar muy pocos clientes hasta sus establecimientos, no han tenido tiempo para atender tantas solicitudes.

En forma libre la muchachada optó por abandonar una moda y hoy día, tal como se observa en las fotos, hizo "cola" para entresarse en las manos de algún fije-ro.

SOLUCIONA SU PROBLEMA COMPRANDO EN TIENDA Y MUEBLERIA CASA DE LAS OCAIONES

TAN PABLO 2780 90 90

MUEBLES EN TODOS SUS ESTILOS

KARATE ESTADO 57

ESCUELA JAPONESA DE KARATE, representante oficial de la Nihon Karate Kyukai, Campión Mundial de todos los estilos de Karate.

INSTRUCTOR: Rosal Villalón Pérez, International Black Belt Karate Moderno, Gichin Funakoshi Shihan.

SE DISPONE SOLO DE ALGUNAS VACANTES

Designaciones en La Cancillería

El Ministerio de Relaciones Exteriores ha designado a los señores: **Dr. Antonio Pizarro, Enrique Caceres** y **Dr. Amador Polanco, Enrique Bascuñán** como **Consejeros Asesor** en el Ministerio de Relaciones Exteriores, en el cargo de **Director General**.

Reuniones Previas Realizadas En los Servicios Públicos

El ministro de Obras Públicas y el ministro de Transportación y Obras Vías, se reunieron en la mañana del día de ayer en el despacho del ministro de Obras Públicas, para discutir los aspectos de la Ley de Obras Públicas y de Transportación y Obras Vías.

CORONEL DE CARABINEROS Nuevo Director De Prisiones

El coronel de Carabineros, **Dr. Antonio Pizarro**, ha sido designado como **Nuevo Director de Prisiones**.



Normalización de pólizas empezó a adaptarse en los días últimos días. Especialistas en el estado pasaron los pólizas y casos de construcción para darlos y relaciones acordadas oportunamente.

Francotiradores Ubicó La Policia en Bellas Artes

La Policía de Carabineros ha ubicado a los francotiradores en Bellas Artes, en el sector de la calle de la Libertad, en el sector de la calle de la Libertad, en el sector de la calle de la Libertad.

Autoridades En Vivienda

Las autoridades de Vivienda, en el sector de la Vivienda, en el sector de la Vivienda, en el sector de la Vivienda.

Normalización En Entregas De Harina

La normalización de las entregas de harina, en el sector de la Harina, en el sector de la Harina, en el sector de la Harina.

FF. AA. PATRULLAN EL SECTOR

Las Fuerzas Armadas patrullan el sector de la Defensa, en el sector de la Defensa, en el sector de la Defensa.

Sigue Acción de Francotiradores En Ñuñoa Oriente

La acción de francotiradores sigue en Ñuñoa Oriente, en el sector de Ñuñoa Oriente, en el sector de Ñuñoa Oriente.

Llamadas Telefónicas Deben Ser Breves

Las llamadas telefónicas deben ser breves, en el sector de las Llamadas Telefónicas, en el sector de las Llamadas Telefónicas.

Distribuidos Los Alimentos Presidenciales

Los alimentos presidenciales han sido distribuidos, en el sector de los Alimentos Presidenciales, en el sector de los Alimentos Presidenciales.

Declarado Reo Jefe del GAP

El jefe del GAP ha sido declarado reo, en el sector de los Reos, en el sector de los Reos.

Señalada Normalización de Servicio De Trenes y Buses a Valparaíso

Señalada la normalización del servicio de trenes y buses a Valparaíso, en el sector de los Servicios de Trenes y Buses, en el sector de los Servicios de Trenes y Buses.

Seputados Restos de Ex Marino

Se han sepultado los restos de un ex marino, en el sector de los Sepulcros, en el sector de los Sepulcros.



Los últimos camiones que quedan en el patrimonio de El Mercurio se ven en funcionamiento ayer. Las 70 toneladas corresponden a aquellos vehículos que fueron despojados a la progenie paralarada de Valparaíso.

GRAN AFLUENCIA DE PASAJEROS EN TERMINALES

Se registró una gran afluencia de pasajeros en las terminales de trenes y buses, en el sector de los Pasajeros, en el sector de los Pasajeros.

ROPEROS METALICOS
Según normas del S.N.S.
Sustentada el 1972

IND. METALURGICA VALMOVILLETIA
ALICADO PEDRO ALARCON 1540 P. 511933 - STGO.
FABRADERO 5 GRAN AVENIDA

PAPEL MURAL
FABRICANTE - LONDRES 27

CONCURSO CHOFER
Oficina de Administración
JOSE MIGUEL INFANTE 512

Para Empresas Constructoras
Oficinas para cualquier negocio.
Fono 3402319
4º And. 1215
Frente al Hotel de la Gr. Avda.

auto sin chofer arrendamos
por día - semana - mes
fono: 234365
MANUEL MONTT 1041



Cinco minutos, entre pasajeros se dirigen a tomar el bus que los trasladará a Valparaíso, ayer en la Estación.

VENDO PARTICULAR SIMCA 1.000
VENDO URGENTE
EQUIPO STEREO FM VENDO HOY
PARTICULAR COMPRA

CARTA DE AUTORIZACION

El director del Museo Nacional de Bellas Artes, autoriza al Sr. Ramón Castillo para realizar un registro fotográfico de la fachada del museo, con la colaboración de la Segunda Compañía de Bomberos de Santiago el día viernes 17 de octubre del presente año durante la mañana

Se extiende el presente documento para los fines que estime conveniente.

Cordialmente,



ROBERTO FARRIOL
DIRECTOR
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Santiago, 10 de Octubre 2014