

REVISTA DE ARTES VISUALES / DICIEMBRE 2011 / ISSN 2145-6399

ERAVTV

N°6

MUSEOS Y NUEVOS ESCENARIOS DEL ARTE



AVARTE #

ERRATA#

Nº6, DICIEMBRE 2011

ISSN 2145-6399

© Instituto Distrital de las Artes

© Fundación Gilberto Alzate Avendaño

Alcalde Mayor de Bogotá, 2012

Gustavo Petro

Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, 2012

Clarisa Ruiz

Director Instituto Distrital de las Artes IDARTES

Santiago Trujillo Escobar

Subdirectora de Artes IDARTES

Bertha Quintero

Gerente de Artes Plásticas y Visuales IDARTES

Cristina Lleras

Gerencia de Artes Plásticas y Visuales IDARTES

Katia González, Yenifer Gutiérrez, Hilda Piedrahíta, Elkin Ramos, Derlys Rodríguez, Sandra Valencia y María Villa Largacha

Directora Fundación Gilberto Alzate Avendaño FGAA

Ana María Alzate Ronga

Gerente de Artes Plásticas y Visuales FGAA

Jorge Jaramillo Jaramillo

Artes Plásticas y Visuales FGAA

Laura Criollo, Andrés García La Rota, Sergio Jiménez Rangel, Eliana Salazar Moreno y Yolanda Helena Rincón

ERRATA# es una publicación periódica (cuatrimestral) de carácter crítico y analítico en el campo de las artes plásticas y visuales. Su propósito es analizar y divulgar las prácticas y fenómenos artísticos de Colombia y Latinoamérica. El tema que estructura este sexto número que presentamos es **Museos y nuevos escenarios del arte**

EQUIPO EDITORIAL DE ERRATA#

Directores Cristina Lleras y Jorge Jaramillo Jaramillo

Asesora Katia González

Coordinadora editorial Sofía Parra Gómez

Asistente editorial William Castaño

Editores invitados Nekane Aramburu y María Inés Rodríguez

Comité editorial nacional

Ricardo Arcos-Palma (Escuela de Artes Plásticas, U. Nacional de Colombia); Lina Espinosa (Departamento de Arte, U. de los Andes); Pedro Pablo Gómez (Programa de Artes Plásticas y Visuales, ASAB, U. Distrital); Rita Hinojosa de Parra (Carrera de Bellas Artes, U. Antonio Nariño); William López (Maestría en Museología, U. Nacional de Colombia); César Padilla Beltrán (Programa de Artes Plásticas, U. del Bosque), José Roca y

Gustavo Zalamea † (Instituto Taller de Creación, U. Nacional de Colombia).

Comité editorial internacional

Jorge Blasco Gallardo (España); Luis Camnitzer (Uruguay); Karen Cordero Reiman (México); Marcelo Expósito (España-Argentina); Sol Henaro (México); Carlos Jiménez Moreno (España-Colombia); Ana Longoni (Argentina).

Autores, artistas y colaboradores internacionales en este número

María María Acha-Kutscher (Perú), Nekane Aramburu (España), Giuseppe Campuzano (Perú), Lorena Cardona (Argentina), Graciela Carnevale (Argentina), Eder Castillo (México), Rosina Cazali (Guatemala), Augusto del Valle (Perú), Yona Friedman (Hungría), Claudia Giannetti (Brasil), Sol Henaro (México), Roberto Jacoby (Argentina), Schirin Kretschmann (Alemania), Jesús Pedro Lorente (España), Mauro Machado (Argentina), Tomás Ruiz-Rivas (España), Paulina Varas (Chile) y Judi Wertheim (Argentina).

Autores, artistas y colaboradores nacionales en este número

María Buenaventura, Juan Andrés Gaitán (Canadá), Mauricio Gaviria, Nicolás Gómez Echeverri, María Inés Rodríguez (Francia), Adriana María Ríos y Jorge Luis Vaca.

Los juicios y contenidos expresados en los artículos firmados son responsabilidad de sus autores y no representan las opiniones de la Revista de Artes Visuales ERRATA#, ni de las entidades responsables.

Traducción Oscar Mauricio Ardila Luna

Diseño, diagramación y edición digital Tangrama

www.tangramagrafica.com

Corrección de estilo Francisco Thaine y William Castaño

Impresión Imprenta Distrital, febrero del 2013

Contacto

Instituto Distrital de las Artes

Tel. (571) 379 57 50 ext 330

Calle 8 # 8 - 52, Bogotá Colombia

www.idartes.gov.co

revistaerrata#@idartes.gov.co

artespasticas.revista@gmail.com

Fundación Gilberto Alzate Avendaño

Tel. (571) 282 94 91 ext. 228-122

Calle 10 # 3 - 16, Bogotá, Colombia

www.fgaa.gov.co

Foto de portada: Eder Castillo, GuggenSITO, 2011, Colonia San Rafael, Tlalnepantla, Estado de México. Foto cortesía del artista.

AVRARA

Nº6
MUSEOS Y NUEVOS ESCENARIOS DEL ARTE



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ
HUMANA

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes, Fundación Gilberto Alzate Avendaño

contenido

ERRATA# 6, DICIEMBRE DEL 2011

MUSEOS Y NUEVOS ESCENARIOS DEL ARTE

EDITORIAL 12

18 **LA EVOLUCIÓN DE LOS MUSEOS, ESPACIOS PARA EL ARTE Y CONTEXTOS
HÍBRIDOS** / Nekane Aramburu

*El final del mundo conocido. Transición y mutaciones de los modelos
y escenarios para el arte contemporáneo*

Nekane Aramburu

48 *Museos y espacio público: controversias sobre monumentos en el
entorno urbano de los museos*

Jesús Pedro Lorente

Escenarios del arte y el programa de lo visual

Claudia Giannetti

100 **EL MUSEO COMO PLATAFORMA DE PENSAMIENTO** / María Inés Rodríguez

Weekend en Guatemala

Rosina Cazali

124 *Actos curatoriales*

Juan Andrés Gaitán

El museo

Yona Friedman

146

DOSSIER

Antimuseo (Tomás Ruiz-Rivas y María María Acha-Kutscher)
Centro de Investigaciones Artísticas (Judi Werthein y Roberto Jacoby)
Cooperartes por Mauricio Gaviria
CRAC Valparaíso por Paulina Varas
GuggenSITO (Eder Castillo)
El Levante (Graciela Carnevale, Mauro Machado y Lorena Cardona)
La Galería de Comercio
Museo Travesti del Perú (Giuseppe Campuzano)
Nicolás Gómez Echeverri

ENTREVISTA

196

Apuntes sobre espacios independientes de los años noventa en México
Sol Henaro

212

A:DENTRO

«Ni es lo mismo ni es igual»: ¡Un museo con historia, es un museo con experiencia!
Adriana María Ríos Díaz
Recorrido de Cuervo
María Buenaventura

A:FUERA

228

¿Puede la realidad superar al arte?
Schirin Kretschmann

234

PUBLICADOS

INSERTO Giuseppe Campuzano

colaboran en ERRATA# N° 6

Centro de Investigaciones Artísticas (CIA)

Propuesta de Judi Werthein, desarrollada en colaboración con Graciela Hasper y Roberto Jacoby, que tiene su asiento legal en la Fundación START (Sociedad, Tecnología y Arte), entidad que tiene doce años de intensa y reconocida labor cultural en la Argentina. Actualmente es dirigido por los artistas Judi Werthein y Roberto Jacoby. El Centro de Investigaciones Artísticas es un espacio de cruce entre artistas y pensadores de diferentes partes del mundo, en especial de América Latina.

Claudia Giannetti

Especialista en *media art*, teórica y escritora, comisaria de gran cantidad de exposiciones y de eventos culturales. Doctora en Historia del Arte en la especialidad de Estética Digital. Ha publicado varios artículos y libros, dentro de los cuales pueden mencionarse *Media Culture* (Barcelona, 1995); *Arte facto & ciência* (Madrid, 1999) y *Estética digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología* (2002). Entre 1993 y 1999 fue directora de la Associació de Cultura Contemporània l'Angelot, Barcelona, el primer espacio en España especializado en arte electrónico. Entre el 2006 y el 2008 fue directora del Festival Internacional de Artes y Culturas Digitales de Gran Canaria. En el ámbito académico, ha sido profesora en la Universidad de Barcelona y la Universidad Pompeu Fabra. Desde septiembre del 2009 es profesora

catedrática invitada de la Universidad de Évora (Portugal) en la Facultad de Artes Visuales. Desde 1998 es directora del MECAD, Barcelona.

Eder Castillo

Artista y curador. Ha desarrollado muestras, conferencias e intervenciones, colaborado para revistas, participado en diversas exhibiciones y festivales de arte. También ha trabajado en diferentes plataformas como gestor cultural, curador y coordinador; además, ha impartido talleres y generado propuestas de colaboración artística que retoman el espacio público, el video y la instalación. Condujo un programa de radio local especializado en arte. Sus proyectos convergen en la investigación, la arquitectura, la antropología y otras disciplinas.

El Levante

Iniciativa de artistas que trabaja en la ciudad de Rosario (Argentina) desde el año 2003. Desarrolla sus actividades articulando experiencias de residencias y edición, con la intención de producir pensamiento crítico desde la práctica, en busca de formatos y estrategias flexibles para accionar en un contexto de permanente cambio. Dentro de ese proyecto editorial, concebido desde una perspectiva experimental, las residencias tienen lugar como seminarios, talleres o laboratorios. De este modo se busca generar momentos de intercambio de saberes y de producción

colectiva que a su vez puedan dar lugar a nuevas ediciones. El Levante está coordinado por Graciela Carnevale, Mauro Machado y Lorena Cardona.

Giuseppe Campuzano

Filósofo que traviste y registra su cuerpo. Desde el 2004 ha presentado su proyecto Museo Travesti del Perú en espacios como el Palais des Congrès (Montreal); el MAC de São Paulo, el de Santiago de Chile y el de Barcelona; el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (Santiago de Compostela); el Museo Reina Sofía (Madrid); las universidades: Nacional de San Marcos (Lima); Nacional de Colombia (Bogotá); Nacional Autónoma de México, D. F.; Estatal de São Paulo; Estatal de Río de Janeiro y la de Sussex (Brighton). Algunas de sus publicaciones son: *Museo Travesti del Perú* (2008), «Chamanes, danzantes, putas y misses: el travestismo obseso de la memoria» (2010), «*em_03: Bicentenarios postidénticas. ¿Es posible un bicentenario sin sexo?*» (2010), «Genealogía velada del futuro travesti» (2011) y «Andróginos, hombres vestidos de mujer, maricones... el Museo Travesti del Perú» (2011).

Jesús Pedro Lorente

Profesor titular en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Ha realizado estancias de investigación en la Universidad de Brno., en la New School for Social Research de Nueva York y en la Universidad de Columbia Británica, en Vancouver. En

la Universidad de Zaragoza imparte, entre otras, la asignatura optativa de Museología, que él mismo inició en 1997, y la de Museología crítica, en el Máster en Museos: Educación y Comunicación. En la actualidad es coordinador del grupo de investigación Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública e investigador principal del proyecto I+D Arte Público para Todos: Propuestas de Estudio y Musealización Virtual. Entre sus publicaciones cabe destacar el libro *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico* (2008, editado en francés por L'Harmattan en el 2009 y en inglés por Ashgate en el 2011) y la dirección editorial del libro *Museología crítica y arte contemporáneo* (2003).

Juan Andrés Gaitán

Escritor y curador de arte contemporáneo, formado como historiador del arte y teórico de estética. Su trabajo se ha centrado en dos momentos históricos: el anarquismo y el arte en los siglos XIX y XX, especialmente en Francia y Alemania, y después de la utopía y el fin del humanismo, hacia los años sesenta y setenta, en relación con el arte y la cultura estadounidense. Ha publicado varios ensayos monográficos sobre artistas contemporáneos y escrito sobre una gran variedad de temas, desde la Antigüedad tardía en el Levante, a las representaciones fotográficas de la bomba atómica. Actualmente se desempeña como curador en Witte de With, Centro de Arte Contemporáneo en Rotterdam

(Países Bajos) y trabaja en su tesis sobre la muerte del optimismo utópico y el surgimiento de la idea de *proceso* durante la década del sesenta.

La Galería de Comercio (LGdC)

Nace en febrero del 2010 en la esquina de Comercio y Martí, en la Colonia Escandón, Ciudad de México. Sus actuales colaboradores son Nuria Montiel, Abraham Cruzvillegas, José Luis Cortés, Jimena Mendoza, Martín Núñez, Ale España, María Cerdá Acebrón y Evangelina Ibarra. Se trata de una galería que existe momentáneamente y que presenta proyectos sociales y de arte público de manera gratuita en una esquina. Iniciativa que apela al capital humano invertido en cada uno de sus proyectos y que funciona sin ningún tipo de recurso económico. Algunos de sus proyectos son: *Correo gratis*, de Samara Guzmán Fernández; *What Have We Got to Do with a Room*, de Kate Davis; *Sublímes frecuencias*, de la disquera El Nicho; *Sin título*, del Colectivo Astrovandalistas, y *Teignmouth Electron*, de Tacita Dean.

María Inés Rodríguez

Curadora jefe del MUAC. Del 2009 al 2011 fue conservadora jefe del MUSAC, allí dirigió la Colección Arte y Arquitectura, creada en el 2010; publicó la monografía *Alexander apóstol. Modernidad tropical* (2010), y fue coeditora de la revista *RADAR*, sobre arte y pensamiento. Fue comisaria y co comisaria de varias exposiciones realizadas en el MUSAC entre los años 2010 y 2011. Del 2008 al 2009 fue curadora invitada de la Programación Satellite en el Jeu de Paume de París, y editora del periódico *Point d'ironie*. Desde el 2006 integra el comité curatorial de Artist Pension Trust para Latinoamérica. Como comisaria independiente y crítica de arte, ha trabajado en exposiciones y generado proyectos en torno a las estrategias de apropiación del espacio público. Creó, en el año 2005, las ediciones *Tropical Paper*, con el objetivo de desarrollar proyectos editoriales de artistas.

María María Acha-Kutscher

Artista visual feminista. Vive en Madrid desde el 2001 y codirige con Tomás Ruiz-Rivas el Antimuseo. En su obra

artística hay dos ejes fundamentales: el desarrollo de una propuesta feminista y la apertura de procesos creativos a la sociedad. Genera proyectos sobre la memoria histórica femenina y plantea problemas o situaciones que tienen que ver con el hecho de haber nacido mujer, según el contexto político o cultural. Ha expuesto su obra en espacios como el International Museum of Woman (Estados Unidos, 2008), el Museo de la Universidad de Alicante (2008) y el Centro de Arte Caja de Burgos (2008), entre otros. También ha participado en ferias de arte como Zona Maco (Ciudad de México, 2010), *Estampa*, MADRIDFOTO (2010), *ArteSantander* (2011), y *Munich Contempo* (2011). Recibió la beca Matadero Madrid (2008) y apoyos del Ministerio de Cultura de España (2010) y el MUSAC (2011), entre otros.

Mauricio Gaviria

Comunicador social con énfasis en periodismo y en producción editorial de la Universidad Javeriana y magíster en Edición de la Universidad Pompeu Fabra. Fue coordinador editorial de la Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, donde escribió y editó relatorías para talleres especializados con maestros del periodismo de América Latina y España como Miguel Ángel Bastenier, John Lee Anderson, Sergio Ramírez y Alma Guillermoprieto. Ha escrito crónicas, perfiles y reseñas para *Semana*, *Donjuan*, *Cartel Urbano*, *Populardelujo.com*, *Travesías*, *Diners*, *Axxis* y *Tiempo de Relojes*. Como editor, ha trabajado en proyectos para la Editorial Planeta, el Fondo de Cultura Económica y la Universidad de Cartagena. Editorial Monigote es su proyecto editorial independiente. En el 2007 integró el equipo de profesores del taller *Crónicas Barriales*, organizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango y la Alcaldía de Bogotá, además ha participado en múltiples talleres y seminarios de edición de libros ilustrados.

Nekane Aramburu

Historiadora del arte, museóloga, gestora cultural y curadora. Como investigadora se ha especializado en el análisis de la gestión y construcción de las políticas culturales y la producción visual. Desde 1999 puso en

marcha y fue responsable de Espacio Ciudad, Centro de Arquitectura y Urbanismo en Vitoria (España). Así mismo, alterna su trabajo como curadora internacional con el desarrollo y la dirección de proyectos de cultura contemporánea en diversas entidades. Además de su labor como formadora en nueva curaduría y gestión, ha profundizado en extensos trabajos en la línea de historia del videoarte en España y *Archivos colectivos: Historia y situación actual de los espacios independientes y colectivos de artistas en España 1980–2010*. También es asesora de diversas instituciones y entidades, ha impartido numerosos cursos y conferencias en distintos países y coordinado varios proyectos editoriales y publicaciones.

Nicolás Gómez Echeverri

Hizo estudios de pregrado en Arte en la Universidad de los Andes, es magíster en Investigación en Historia del Arte de la Universidad de Goldsmiths (Inglaterra). Ejerce como investigador independiente y artista. Es autor del libro *En blanco y negro: Marta Traba en la televisión colombiana* (2008). De manera independiente, y como parte del grupo de investigación En un lugar de la Plástica, ha desarrollado diversos proyectos editoriales y curatoriales entre los cuales se destaca la muestra permanente de la colección del Museo La Tertulia (Cali). Es docente del Departamento de Arte de la Universidad de los Andes y de la Facultad de Comunicación de la Universidad de la Sabana. En el 2011 ganó en la categoría de ensayo breve del Premio Nacional de Crítica (Ministerio de Cultura y Universidad de los Andes) y una beca de investigación monográfica sobre Juan Fernando Herrán (Ministerio de Cultura).

Paulina Varas

Investigadora y curadora independiente sobre arte y pensamiento contemporáneo. Directora de CRAC Valparaíso, plataforma independiente dedicada a la investigación y promotora de residencias sobre arte y esfera pública. Posee estudios en artes visuales y detectivismo, es candidata a doctora en Historia y Teoría del Arte de la Universidad de Barcelona. Investigadora externa del CIDACH de la Universidad de Playa Ancha. Miembro de la Red Conceptualismos del

Sur. Ha escrito diversos textos y ensayos para publicaciones especializadas e independientes. Ha realizado diversas curadurías en museos y espacios públicos en Chile y otros países. Ha sido parte de equipos de investigación y constitución de los archivos de arte de Guillermo Deisler, CADA y Luz Donoso.

Rosina Cazali

Curadora independiente. Del 2003 al 2006 dirigió el Centro Cultural de España en Guatemala. Conformó proyectos como el festival de fotografía en Guatemala Foto30 y el proyecto editorial Colección Pensamiento. Ha participado como curadora por Guatemala para distintas bienales internacionales y como curadora independiente de exposiciones en el MUAC de la UNAM, para la red de Centros Culturales de España y la Bienal de Pontevedra. Junto a Laura Terré curó la exposición «Peso y levedad, fotografía contemporánea de Latinoamérica», para el Instituto Cervantes de Madrid, en el marco de Photo España (2011). Recientemente fue invitada por el New Museum en Nueva York y la asociación Independent Curators International en su proyecto Curator's Perspective. Es columnista de diario *El Periódico* de Guatemala. En el 2010 recibió la Beca John Simon Guggenheim para la investigación del arte contemporáneo en Guatemala.

Sol Henaro

Curadora del MUAC. Licenciada en Historia del Arte de la Universidad del Claustro de Sor Juana (Ciudad de México). En el 2003 ingresó al programa de Estudios Curatoriales Teratoma y en los años 2008 y 2009 participó en el Programa de Estudios Independientes (PEI) del MACBA. Ha sido curadora de varias exposiciones individuales y colectivas en diversos espacios de arte, como el Museo de Arte Carrillo Gil, la Cámara Nacional de la Industria Artística, la Garash Gallery, el MUAC y la Trienal de Chile, entre otros. Fundó en el 2003 la Celda Contemporánea, un espacio para el arte en la Universidad del Claustro de Sor Juana, del que fue directora hasta el 2006, donde se encargó de muchas exposiciones de arte contemporáneo. Actualmente se desempeña como curadora de la Colección de Arte Contemporáneo del Museo

Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) y es miembro de la Red Conceptualismos del Sur desde el año 2010.

Tomás Ruiz-Rivas

Codirector y fundador del Antimuseo de Arte Contemporáneo. Curador independiente, escritor y artista visual. Trabaja en España y México, especializado en la crítica institucional y en la experimentación de nuevos modelos para la distribución de artes visuales. En el año 2006 recibió la beca de investigación de Artium. Entre sus proyectos más recientes está el Centro Portátil de Arte Contemporáneo (CPAC) presentado en México en el 2009, el cual obtuvo en el 2010 una mención de honor del Premio Ibermuseos. En el 2011 realizó la exposición «Mano a Mano con el General Cárdenas» en Ciudad de México y el taller Antimuseo Efímero de Medellín, en el marco de MDE11. Ha publicado textos en revistas latinoamericanas y libros de teoría del arte, y ha participado en importantes foros teóricos, como el Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (Sitac) en México.

Yona Friedman

Arquitecto, urbanista y filósofo de origen húngaro. Ha desarrollado un sugerente y controvertido trabajo teórico en torno a cuestiones como la movilidad —física y virtual—, las migraciones, la globalización, las relaciones entre ciencia y arte, la construcción sostenible y la necesidad de adaptar las soluciones urbanísticas a las exigencias de la vida moderna. Sus trabajos más importantes datan de la década del cincuenta, años que pueden ser considerados clave en la evolución del fenómeno de urbanización a escala global. Dentro de sus propuestas más conocidas se encuentra la *ciudad espacial*: una arquitectura de gran escala que se superpone al su entorno natural apenas tocándolo con las columnas que la sostiene. Ha publicado casi una treintena de ensayos en los que presenta sus tesis en un lenguaje sencillo, mientras que en sus manuales ilustra las mismas ideas con pictogramas. En el año 2000 publicó el libro *Utopías posibles*, obra en donde hace revisión a algunos de sus planteamientos más originales.

editorial

ERRATA# cumple su segundo año con el presente número. Desde su inicio, cada uno de los temas se ha ido concatenando con los siguientes de una manera imprevisible pero siempre coherente. En particular, el tema de Museos y nuevos escenarios del arte da continuidad y amplía temas que le precedieron, como el abordado en el #4, Pedagogía y Educación artística, y el del #5, Fronteras, migraciones y desplazamientos, que anunciaban ya la necesidad de dedicarle un solo número al papel de los museos, a las modalidades de gestión e institucionalidad de las artes y a las diversas relaciones que se tejen entre la producción artística, los espectadores y la sociedad.

Por eso, a sabiendas de que el tema de los museos es per se lo bastante extenso y problemático para que se le dedicara un solo número, *ERRATA#* quiso hacer en esta oportunidad una apuesta por abordar el tema extendiendo un poco más sus límites y pensándolo en contraste con el auge y emergencia de otras modalidades de circulación, apropiación, investigación y creación del arte que incluye no solo los museos, sino también otros modelos y formatos de operación conocidos como espacios independientes, los no lugares, los antimuseos y otras formas de circulación que van desde las residencias artísticas hasta las publicaciones, pasando por las galerías o los centros culturales o artísticos.

Para ello *ERRATA#* ha invitado como editoras a Nekane Aramburu (España) y María Inés Rodríguez (Colombia); cada una cuenta con una reconocida experiencia en el campo artístico internacional tanto dentro como fuera de las instituciones museísticas, la curaduría y la gestión cultural. La primera de ellas ha invitado como autoras a Claudia Giannetti (Brasil) y Jesús Pedro Lorente (España), y la segunda a Rosina Cazali (Guatemala), Juan Andrés Gaitán (Canadá/Colombia) y Yona Friedman (Hungría); en cuyos artículos los lectores de *ERRATA#* podrán encontrar tanto concomitancia de tópicos como discrepancia entre los argumentos o perspectivas desde las cuales aquellos son tratados.

Para mencionar solo algunos de estos tópicos, el lector encontrará una perspectiva según la cual el análisis de los modelos de espacios para la creación contemporánea no puede darse por fuera del contexto político y económico de la actual crisis global, crisis en la que también se encuentra el sistema del arte. Perspectiva defendida por Aramburu y Giannetti, y que, según la primera autora, es el hecho que ha potenciado la reformulación de las instituciones públicas y el surgimiento de otras estructuras privadas o mixtas; lo que para la segunda significa, más bien, un contexto en el que hay que repensarse el papel de la imagen (su producción y circulación) en las relaciones entre los artistas, los lugares para el arte contemporáneo, la tecnología y los espectadores. En esta segunda línea encontramos una concepción de los espacios e instituciones para el arte contemporáneo concebidos como *laboratorios*. En la primera, en cambio, una defensa de estrategias de reconquista de la calle que apuntan a la idea del espacio público como «laboratorio de propiedad colectiva». De otra parte, y en estrecha conexión con el espacio público, el artículo de Lorente propone una reflexión acerca de las transformaciones en las relaciones museo-ciudad a través

de la recuperación y apropiación de los entornos culturales próximos a los museos, además, aborda nociones como la de *monumento*, sus implicaciones y relaciones con el espacio público, la intervención in situ, la apropiación del arte y del espacio público, entre otros temas.

Por su parte, Cazali cuestiona el papel (más bien ausente) del Estado dentro de las políticas culturales que debieran propender por la conservación e investigación del acervo cultural, arqueológico y artístico (tanto moderno como contemporáneo) para el caso concreto de Guatemala; la autora revisa brevemente los casos del Museo Nacional de Arqueología y Etnología de Guatemala, el Museo Nacional de Arte Moderno Carlos Mérida y, para el contexto regional, el caso del Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de San José de Costa Rica. Gaitán, en cambio, se aproxima al arte contemporáneo señalando las tensiones entre la obra, el autor y el papel de los curadores; defiende la idea de que en el proceso curatorial las exposiciones —que, por demás, deben ser vistas como medios y no como fines— son el esquema que «mantiene la unidad epistemológica que llamamos arte» y todo lo demás: museos, antimuseos, espacios independientes, cobran sentido y funcionan alrededor suyo. En este sentido, parece que Gaitán antes de tomar en cuenta el papel de los espacios de mediación entre obra y público, le da preponderancia a la obra de arte y al acto curatorial, entendiendo este último como la «función del sistema del arte que se encarga de definir los parámetros de los encuentros o desencuentros entre las propuestas artísticas, el arte y sus públicos».

Para terminar, resulta muy interesante que quien cierre la sección de artículos de este número sea el arquitecto Yona Freedman, en cuyo texto se exponen brevemente ideas que en algunos casos coinciden con las reflexiones expuestas en los artículos anteriores y en otros casos las contradicen; postulados que son el abre bocas perfecto que se suma a la diversidad de proyectos e iniciativas que se recogen en el Dossier. Entre las ideas apenas esbozadas por Friedman resaltan dos: aquella que señala las colecciones de los museos como un factor que contribuye al surgimiento de estereotipos culturales, y aquella que evidencia cómo dichas colecciones son elegidas por una clase cultural que cree leer en sus conciudadanos aquello que debe ser considerado de interés cultural. Por otro lado, llama la atención que la arquitectura de los museos (tema recurrente y al parecer inevitable en casi todos los textos) sea considerada por el autor, paradójicamente, destructiva para una colección, y en su lugar nos proponga la calle como el mejor prototipo de museo, entendido este como un lugar para el ocio donde los objetos no son la única razón para estar allí y cuya conformación depende de sí mismo, sin necesidad de que exista alguien que lo cure.

En el Dossier, el lector encontrará un conjunto de propuestas de espacios, no espacios, objetos y discursos que tienen en común tópicos como el cruce de los límites disciplinares; el trabajo en red; la construcción colectiva de escenarios para la investigación, creación y formación ya sea a través de residencias, publicaciones, encuentros u otras iniciativas; la crítica de las instituciones y de los modelos de

legitimación del arte como las bienales, salones y premios; y un especial interés por desterritorializar las prácticas artísticas, convirtiendo sus acciones en críticas que son prácticas y, a su vez, en prácticas que son críticas.

En México, así como La Galería de Comercio opera en y desde el espacio público sin ninguna estructura económica más que la solidaridad y el trabajo colectivo, el Guggensito intenta deconstruir el aparato monumental del museo mediante una arquitectura más amable y móvil capaz de hacer interactuar al público. Mientras CRAC trabaja desde un interés por el territorio y la ciudad, de la mano con algunos movimientos sociales en la ciudad del Valparaíso, el Antimuseo se propone ser un espacio para la emancipación que no se centra en la producción de objetos artísticos ni en el artista, sino en ofrecer prácticas instituyentes para la esfera pública. A las líneas de CRAC y el Antimuseo, se suma El Levante, en Rosario. Todos ellos asumen abiertamente un cuestionamiento a la institución arte y al papel de la cultura tanto en el contexto de la actual crisis económica como en la transformación de las ciudades. Junto a El Levante, el CIA, en Buenos Aires, se consolida como espacio de construcción de conocimiento y de desbordamiento disciplinar. En lo que se refiere a Colombia, la pequeña selección de espacios en Bogotá muestra iniciativas que surgen a manera de agremiación tipo cooperativa (Cooperartes), oficina de proyectos de arte (Laagencia), galería (The Warehouse Art) o espacio independiente (M I A M I); propuestas estas que dejan siempre abierta la pregunta sobre el carácter independiente o alternativo de la gestión del arte. Para no quedar en deuda con aquellas iniciativas regionales que son tanto o más destacables, invitamos a nuestros lectores a visitar los números anteriores de *ERRATA#* donde podrá conocer proyectos como Helena Producciones y Lugar a dudas en Cali o Casa Tres Patios en Medellín, por mencionar solo algunos.

Sin olvidar que los museos también son lugares de ruptura, *ERRATA#* ha invitado al Dossier y como artista invitado al Inserto, al Museo Travesti del Perú de Giuseppe Campuzano, cuya propuesta no es otra que la de travestir el museo y la historia del arte. Como Campuzano mismo lo afirma en una entrevista concedida a Lawrence La Fountain-Stoke, publicada en hemisphericinstitute.org, el Museo Travesti más que una colección material es un discurso crítico y un proyecto político que se concibe como estrategia transformadora de la memoria y la historiografía. Por tal razón, en este número de la revista nuestros lectores encontrarán un ejemplar de la obra *DNI (De Natura Insertus)* de este importante filósofo y artista travesti peruano.

Para terminar, en esta oportunidad la sección Entrevista contiene un texto de la historiadora y curadora mexicana Sol Henaro, elaborado a partir de los diversos diálogos y encuentros sostenidos con los protagonistas de la gestión artística de espacios independientes de los años noventa en México. En este texto, la autora revisa las motivaciones que convocaron la creación de diversos espacios y proyectos editoriales independientes y cómo estos últimos se consolidaron como medios de circulación del arte y de sus diferentes discursos, destacándose por su carácter experimental

o académico y por fortalecer la crítica y la producción artística que no encontraba otro canal de distribución.

De este modo, el tema de los museos y los nuevos escenarios del arte —en este recorrido por diversas reflexiones sobre el arte contemporáneo, sus modos de circulación, y otros tópicos como el de la colectividad, la agremiación autónoma, la crítica a las instituciones y a la institucionalidad del arte, así como la consolidación de los diferentes discursos del arte— abona el terreno, de un modo u otro, para el anuncio del tercer año de *ERRATA#* que se compone de números dedicados a la creación colectiva y las prácticas colaborativas; la transdisciplinariedad y las éticas y estéticas.

LA EVOLUCIÓN DE LOS MUSEOS, ESPACIOS PARA EL ARTE Y CONTEXTOS HÍBRIDOS

Nekane Aramburu

Durante los meses de trabajo para este número de la revista *ERRATA#*, hemos tenido cierto tiempo para reflexionar de nuevo sobre qué ha estado sucediendo en las distintas plataformas para las artes visuales en los últimos años. La creación contemporánea, sometida a un proceso de transformación entre el arte relacional y la disolución del cubo blanco, ha visto cómo su ecosistema natural se estaba transformando, que ha ido acelerándose a un ritmo vertiginoso, mostrando fisuras, falsos ídolos y otros hallazgos que evidencian tanto la progresiva invasión de las tecnologías y sus derivados, como que los sistemas del arte estaban asentados sobre unas bases excesivamente frágiles.

A partir de los diferentes textos que conforman la presente publicación se trata de revelar y poner sobre la mesa los distintos modelos y formatos de operación de los escenarios de circulación del arte, incluyendo museos, espacios independientes, los no lugares, los antimuseos y otros programas derivados en y por las artes.

Personalmente he sido en todo momento muy consciente de que mi texto debía retomar los análisis iniciados en el libro *Un lugar bajo el sol*, para actualizarlos y presentar las nuevas cuestiones que en estos pocos años han ido surgiendo. Para ello decidí invitar, por una parte, al profesor universitario Jesús Pedro Lorente, especialista en museología y evolución de los espacios culturales respecto a las transformaciones de áreas urbanas, con el fin de que matizara los efectos colaterales de todo aquello que rodea a la institución museística que se instala y toma el espacio y el arte público como estrategia.

Por otra parte, y respecto al arte electrónico y los nuevos medios, pude contar con la colaboración de la brasileña Claudia Giannetti, experta en *media art*, teórica, escritora, comisaria y ahora profesora de la Universidad de Evora en Portugal, quien contribuyó con un ensayo teórico sobre las ideas de arte, cultura y globalización, temas que, sin duda, se relacionan principalmente con los conceptos de museo, exposición, contextos varios de exhibición y difusión, la desarticulación del mito del ciberespacio, la inserción de las redes sociales y la transformación de las estructuras culturales.

Así las cosas, en su artículo «Museos y espacio público: Controversias sobre monumentos en el entorno urbano de los museos», Jesús Pedro Lorente, resuelve la cuestión con un enriquecedor paseo por la evolución de los mismos por medio de diversos ejemplos matizados con el apoyo teórico y bibliográfico correspondiente. De otro lado, en el texto titulado «Escenarios del arte y el programa visual», Claudia Giannetti indaga con un carácter transversal sobre los modelos, a partir del lugar de la imagen, la política de lo visual y su programa entre la estetización de la política y la politización de la estética. Una mirada cenital al sistema y a la historia, visionaria y transgresora en sus planteamientos, que nos abre los ojos a la controversia de si estamos o no en el umbral del cambio hacia nuevas formas de gestión y difusión de las artes.

Sea esto un espejismo que nos lleva al eterno retorno de un sistema que se retroalimenta del mito de su propio cuestionamiento o, tal vez, la evidencia aplastante del cambio, considero que los escritos de esta publicación, alejados de los manuales al uso, son textos fundadores de una nueva manera de abordar nuestro trabajo en el mundo del arte, desde la conciencia de lo que está ocurriendo en nuestro presente, en sintonía con los cambios sociales y económicos, y con la certeza de que es necesaria por fin la reinvención real de los escenarios y sus métodos.

EL FINAL DEL MUNDO CONOCIDO. TRANSICIÓN Y MUTACIONES DE LOS MODELOS Y ESCENARIOS PARA EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Nekane Aramburu

▼ Centre Georges Pompidou, 2006, Beaubourg, Paris. Foto tomada del Flickr de soniacurialeiro, bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.0 Genérica.



La historia del arte
es una historia de profecías.
Aby Warburg

La hegemonía de las élites económicas y políticas marcó desde la Edad Media la evolución de la cultura. En todos los manuales de museología y de historia del arte se explica cómo tras la Revolución Francesa y a partir del siglo XVIII las colecciones de arte —que eran siempre privadas y parecían abocadas al plácido destino de adornar las paredes de los palacios de la aristocracia, las mansiones de la nueva burguesía o los dominios del clero— comenzaron a des velarse al público profano de forma gratuita con una vocación de servicio ciudadano. En Francia se creó el museo como institución pública en 1793 cuando la Convención Nacional abrió el Museo Central de las Artes en la Gran Galería del Louvre.

Ahora, atrapados en un círculo agotado en sí mismo, leemos «las artes han perdido (o en cualquier caso, pierden a gran velocidad) su función de siervas de una jerarquía social que lucha por reproducirse al igual que en un tiempo anterior la cultura en su conjunto perdió su función originaria de sierva de jerarquías de clase, estados y países emergentes. Las artes hoy son libres de servir al interés *individual* por la autoidentificación y la autoafirmación» (Bauman 2011, 85–86).

Siento como reveladora la escena en la que los chicos de *Bande à part*, la película de Godard, atraviesan corriendo en nueve minutos y cuarenta y tres segundos las galerías del Louvre. La velocidad de su carrera es directamente proporcional a su valor, su unión será su fuerza, la que les permite la fuga y la transgresión de la norma. No es una huida; es un reto, un juego como desafío y un pacto con lo posible, la apropiación ruidosa del espacio protegido: el anuncio de transformaciones futuras.

Desde aquella institución para *artistas vivos* que fue el Palais de Luxembourg a partir de 1818, y sobre todo después de 1884 y 1886, cuando gracias al legado de Caillebotte exponen los impresionistas, o desde la Nationalgalerie de Berlín —cuya génesis se produce por el requerimiento en 1848 de algunos artistas de Dusseldorf—, el museo ha pasado de ser una plataforma para la exhibición del arte contemporáneo a un lugar cuyas sólidas murallas se han convertido, en menos de cien años, en paredes de pladur resquebrajado.

A partir de los años setenta del siglo pasado y con el modelo Beaubourg a la cabeza, se inició un periodo renovador después del cual el museo de la época posindustrial y el museo posmoderno de los ochenta llegaron a una crisis de identidad y sufrieron una reformulación que daría lugar a la convivencia, de forma simultánea, de diferentes modelos a comienzos de la primera década del nuevo siglo.

En el año 2006 recibí el encargo del Centro Cultural de España en Buenos Aires (CCEBA) de dirigir y organizar un grupo de trabajo que analizara los modelos de espacios para

▼ Fachada del edificio Padelai, antiguo Centro Cultural de España en Buenos Aires, CCEBA, durante la Noche en vela en el marco del proyecto sobre cine argentino/español «Imágenes Compartidas», 2011, Argentina. Foto: CCEBA.



la creación contemporánea. El equipo, integrado por 24 intelectuales y profesionales iberoamericanos, trabajó en debatir y establecer vías para resituar los lugares propiciatorios de la producción, investigación, formación, gestión y difusión. A modo de conclusión, realizamos un libro que recogía tanto la metodología como los resultados de las jornadas: *Un lugar bajo el sol. Los espacios para las prácticas creativas actuales. Revisión y análisis* (Aramburu 2008).

En las líneas previas que escribí como introducción al proyecto insistía en la idea de que en lo referido a las artes visuales se había experimentado una paulatina transformación del llamado *centro de arte*, destinado a albergar múltiples actividades más allá de las meramente expositivas y didácticas: marketing, shopping, turismo, pautados por las estadísticas como puntos de anclaje para su supervivencia. En aquellos momentos teníamos la percepción de un sintomático giro en los contenidos y formas de los espacios, que tendían hacia la incorporación de otras disciplinas que requieren una readecuación en competencia con la industria del entretenimiento. Las líneas divisorias entre la producción y la exhibición se habían diluido, y era frecuente contemplar la obra en desarrollo y su socialización de forma simultánea, algo que ya venía siendo profetizado desde las vanguardias. La arquitectura del tradicional museo se estaba haciendo mestiza por el redescubrimiento de que la creación es multidisciplinaria y con frecuencia *en proceso*.

Los centros y museos del siglo XX y comienzos del XXI se imponían como el marco privilegiado para legitimar el buen arte, aquel que recibe las bendiciones de todo el *establishment*. Basados en la contundencia de la arquitectura, su emplazamiento y gestión son decididos desde el autismo vertical, pensando en grandes edificaciones, construcciones emblemáticas o costosas rehabilitaciones de edificios industriales en desuso, y no como la herramienta para sustentar las necesidades creativas y sociales. Por un parte, esta instrumentalización —intrínseca a sus orígenes en el Mouseion alejandrino o los reyes ptolemaicos— se había extendido en las últimas décadas del siglo pasado en una exaltada proliferación imponiendo grandes proyectos de alta cultura, una tendencia que encontró su máximo exponente en el Museo Guggenheim de Bilbao (1997). Por otra parte, a partir de 1993 se generalizó el uso de la World Wide Web y al respecto aparecieron rápidamente monográficos en *Museum Internacional* en 1999 y 2000, dossiers específicos en la *Revista de Museología* del 2001 y en la *Mus-A* en el 2005. En algunos de sus artículos, se analizaba el grado de visitas a los museos, físicamente o a través de Internet, se preconizaba un nuevo tipo de público que sucumbiría atraído por la posibilidad de navegar en línea por colecciones y propuestas educativas. Se debatía sobre si los pixeles sustituirían a los pinceles y hasta creímos a Hakim Bey cuando dijo que si algo importante sucedería, no sería en las redes; solo se vislumbraba un cierto territorio para la experimentación en libertad y el creciente control de las grandes empresas.

Mientras el planeta líquido de Bauman crecía entre las posibilidades que las tecnologías y las comunicaciones telemáticas procuraban, los proyectos independientes realizaban su propio recorrido en paralelo al *mainstream* como lugares de la construcción del pensamiento o del intercambio simbólico.

El boom de los museos de arte, y más concretamente de los vinculados al arte contemporáneo, al hilo del crecimiento económico, había experimentado en los últimos treinta años un extraordinario ascenso como signo de la modernidad y bienestar comunitario. Se vivía una situación de euforia con la terciarización de la sociedad; la cultura se convirtió en generadora de empleo y atraía influjos extraculturales, dotando de un plus añadido a su oferta. En definitiva, era una situación desmesurada (inflación del 800% del mercado del arte contemporáneo), como señala Ben Lewis en el documental *La burbuja del arte contemporáneo* (2009).

Un lugar bajo el sol constituyó una novedad como edición especializada y como estructura metodológica a lo *Open Space*. Ya existían libros sobre arquitectura de los museos, museología o gestión cultural, pero hasta entonces no había ningún compendio que analizara por medio de un equipo heterogéneo de profesionales los diferentes aspectos del contenedor, la producción, exhibición y difusión de la creación en tiempo real. Ahora este libro se ha convertido en símbolo de una etapa, la bisagra entre los sistemas vigentes y los nuevos ciclos que despuntaron a comienzos del nuevo siglo y que marcarán lo que está por venir.

En solo seis años se ha evidenciado de forma nítida que hemos abandonado la fase sólida para entrar en el *mundo líquido* de lo inestable, de la percepción de que el sistema de estructuras construidas tal y como estaban concebidas ha cambiado de forma inexorable.

El *crack* económico del 2008 y los movimientos sociales de nuevo cuño, así como la extensión de teorías como la del decrecimiento (que ya en 2003 predicaba Serge Latouche en *Le Monde diplomatique* [Latouche 2003]) o la Teoría del Bien Común de Christian Felber,¹ han permitido repensar la problemática de un sistema del arte sumido en la especulación y distanciado de la realidad.

Más verdadero que lo auténticamente real, habíamos entrado en ese simulacro al que se refiere de forma constante Jean Baudrillard. Sin embargo:

La era del simulacro es, por tanto, aquella época en la que habiéndose liquidado todos los referentes, la realidad es suplantada por sus signos. Pero los signos ya han dejado de funcionar como tales, ahora simplemente disimulan que no hay nada. Es el crimen perfecto. A partir de ahora todo se metamorfosea en su contrario para sobrevivirse. El poder y la resistencia se intercambian en un proceso sin fin. (López Petit 2009, 48)

La cultura se expandía entre el impasse político-financiero que todo lo impregnaba. Como enunció López Petit en 2007 en la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), para combatir la multirrealidad «en la que nada es político pero todo es politizable y en la que toda politización es apolítica» no hay que privilegiar ningún ámbito específico de la realidad (la política, la economía, la cultura), sino convertir la vida, la propia existencia, en «el campo de batalla».

De lo que ha sido la institución-arte: rituales y sacramentos

Los pasos asincopados de la evolución del continente americano y el europeo acomodaron su ritmo a partir de comienzos del siglo XIX con el reordenamiento de sus estructuras político-culturales, básicamente por el Congreso de Viena (1815) en la Europa posnapoleónica y por los movimientos independentistas latinoamericanos que, desde 1810, fomentaron en esos países un desarrollo educativo-cultural afín a la impronta racial, lingüística, social, cultural y política de sus pueblos.

El término «política cultural» se comienza a utilizar a partir de la Segunda Guerra Mundial vinculado a las destrucciones de patrimonio y la responsabilidad de los Estados frente a ellas. Su definición aparece en 1967 en la Conferencia de Mónaco y toma como punto de partida el artículo 27 de la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948.

1 Véase *La economía del bien común*, disponible en www.youtube.com/watch?v=KjmU5lqo3xY

Durante la Conferencia de la Unesco desarrollada en Bogotá en 1978, tuvo lugar la proclamación de los Principios de las Políticas Culturales de América Latina y el Caribe, donde comenzó a analizarse la organización estatal en la intervención de la cultura. En especial en América Latina, con la paulatina instalación de las democracias, los teatros y museos se constituyen en el medio para la reafirmación y consolidación de las identidades nacionales. Ticio Escobar se refiere a «museos centrales» (el norte, la metrópolis, el primer mundo) y museos periféricos (todos los demás). Así, es obligada la prudencia en la diferenciación de formatos entre los países del Norte y los países del Sur, entre el primer mundo y los pueblos en desarrollo, en los peculiares ritmos de sus economías y políticas, entre los museos privados y los museos públicos, entre el modelo anglosajón y el de tradición mediterránea. En definitiva, es necesario tener en cuenta los diferentes gradientes de escalas y contextos.

En las sociedades democráticas han sido los órganos de gobierno, es decir, las autoridades políticas, quienes se han encargado de gestionar el patrimonio cultural, con todas las dudas que causa al ciudadano la legitimidad de la representación política. Sin embargo, lo natural propiciaba que el museo surgiera a partir de las escuelas de arte locales o de colecciones privadas. No se precisaba mucho como punto de partida. Si nos remontamos al siglo XVII, el Museo Cartáceo o «museo de papel» de Cassiano dal Pozzo se circunscribía a dos volúmenes (hoy conservados en el British Museum) y albergaba una colección de más de siete mil acuarelas, dibujos y grabados recopilados durante la primera mitad del siglo XVII, con la voluntad de abarcar visualmente el conocimiento humano, idea gemela de la *Encyclopédie* de Diderot y d'Alembert.

Desde entonces es posible trazar una genealogía de lo que prefiero llamar «los museos de arte contemporáneo para *las historias* del arte», tal y como identifican Marcia Pointon y Griselda Pollock al referirse a la pluralidad de ensayos y lecturas ramificadas posibles. Entre todos ellos encontramos recorridos peculiares, como los que descubrimos en la colección de La Sociéte Anonyme en la Universidad de Yale, el Museo Folkwang de Essen o el Museo de Arte de Lodz en Polonia, que mantuvieron un cierto riesgo hacia el arte moderno; y también algunas individualidades como Marcel Broodthaers y su museo ficticio, o André Malraux (ministro de Cultura *sui generis*), quienes aseveraban que el museo es el universo del arte al tiempo que la libertad de la historia y lo identificaban con un proceso de sustitución del mismo.

En la vertiente oficial de la museología se definen las funciones y tipologías de museos según se equilibren entre la educación, la conservación y el deleite estético. Sin embargo, casi ninguno escapa a la apreciación de Jean Clair cuando dice que

El triunfo de la modernidad, en adelante completamente institucionalizada, con su número creciente de templos y funcionarios y sus administradores, y su alto y bajo clero, sus fieles y sus rituales, sus fiestas establecidas que son conmemoraciones a sus héroes, y sus fiestas variables que son las grandes ceremonias de sus bienales y ferias, con sus grandes sacerdotes y sus instancias legitimadoras que velan con un respeto escrupuloso por su dogma. (Clair 2010, 40)

No voy a repetir datos ya publicados en mis libros, pero sí voy a incidir en una nueva mirada más cenital y nítida, aquella que ahora da la perspectiva de contemplar el paisaje en el fragor de una crisis que está dispersando muchas brumas en la gestión del arte y evidenciando sus fisuras.

En una primera época dorada hay tres balizas que marcan la evolución de los museos de arte contemporáneo: en primer lugar, el MoMA de Nueva York —que tomó como referencia el Museo de Artistas Vivos francés— escogió como eslogan en 1979, para la celebración de su quincuagésimo aniversario, las palabras que Alfred H. Barr utilizó para su inauguración en 1939: «The Museum of Modern Art is a laboratory: in its experiments the public is invited to participate». En segundo lugar, la implantación del confuso término de *Kunsthalle* y sus productos derivados, que comenzaron como agrupaciones de creadores, como la precursora *Kunstvereine* de la Colonia de Artistas de Matildenhöle en 1899 o la *Kunsthalle* de Berna, creada en 1918 como una fundación de artistas. Finalmente, el hito del Centro Georges Pompidou (1977) como paradigma, por una parte, de los nuevos modos de tensión público-receptor y, por otra, del encaje espacial del edificio-ícono en la trama urbana, en este caso en el barrio medieval del Plateau Beaubourg.

A partir del Pompidou, las instituciones públicas, sobre todo europeas, se lanzaron a la inoculación indiscriminada de centros y museos. La fascinación por crear contenedores, a veces sin proyecto museológico previo, se convirtió en una moda y marcó la tendencia de nuevos hábitos para el ocio y el consumo. La relación de todas estas entidades bajo el yugo de la esfera pública va vinculada, inevitablemente, al desarrollo

Pinacoteca de São Paulo. Remodelación de Paulo Mendes Da Rocha, 1998,
Foto: Marisa González, 2012.





de las políticas culturales y su errático devenir. En este marco, tal y como ha señalado André Desvallées, el museo se convirtió en el espejo cultural de unos pocos y de ahí apenas se ha movido. El acontecimiento es su estrategia. Para revivificarlo periódicamente se convoca al peregrinaje; la exposición fue la esencia del acontecimiento.

En Latinoamérica, el primer museo de arte moderno que reconocemos como tal fue el de Santiago de Chile, fundado en 1880 con el nombre Museo Nacional de Pinturas. Después destacarían los de Brasil (aunque ya estaba en funcionamiento desde 1905 la Pinacoteca del Estado de São Paulo), sobre todo cuando en los años cuarenta importantes empresarios crearon el Museo de Arte de São Paulo (MASP) como institución privada sin ánimo de lucro, y un año más tarde el Museo de Arte Moderna (MAM) en 1948. A partir de entonces, los museos fueron extendiéndose como devoción y obligación; Oscar Niemeyer llegó incluso a diseñar el irrealizado Museo de Arte Moderno de Caracas con forma de pirámide. Los constructivistas y los artistas De Stijl se enfrentaron a la arquitectura de los espacios inventando sus propios receptáculos: ya todo era posible.

Medina Lasansky resalta como lugares paradigmáticos del espectáculo posmoderno el casino Luxor de la Vegas y el Museo Guggenheim de Bilbao. Por su parte, Joan Ockman alude a la «política estética» defendiéndola de la siguiente manera:

La arquitectura es inherentemente una forma positiva de enunciación; permite que algo puramente latente se vuelva visible. Tanto si ésta era principalmente la

estrategia de los clientes en Bilbao, como si el arquitecto y el director del museo tenían sus propias y diferentes programaciones, el éxito del museo es atribuible, no obstante, a la convergencia de los intereses de los tres. (Ockman 2006, 270)

Como secuela, incluso en los museos periféricos se tiende a implantar la *disneyficación* para un turismo cultural de calidad.

Mientras que prolifera el marketing productivo de merchandising en oda al *photo-call* (con el objetivo de nutrir de ingresos más que el de generar pequeñas industrias artesanales o artísticas), los museos de América Latina, en contraste, han demostrado un cuidadoso tratamiento de la tienda y del restaurante, donde tienden a aproximarse a la comunidad o los productores locales.

Con todo, es de destacar la función que los centros de arte representan en las estrategias de gentrificación (caso Valparaíso), la operación de distribución de los distritos museísticos de Buenos Aires (Recoleta, San Telmo y la Boca) o la renovación social y urbanística del centro de Medellín (gracias al magnífico plan director del Museo de Antioquia): una ecuación mágica que encuentra su paradigma en la franquicia del Museo Guggenheim Bilbao, financiada exclusivamente por las instituciones vascas.

El caso contrario es el del MALI (Museo de Arte de Lima), creado en 1954 por un pequeño grupo de empresarios e intelectuales, que se mantiene a través de cursos de arte dirigidos a los sectores medios de la población limeña o gracias a su asociación de amigos, arropada por una potente campaña de imagen.

Más que hablar de público-espectador-usuario, a partir de los años noventa los museos de Latinoamérica se han centrado en trabajar en diferentes niveles de participación comunitaria, con sentido social (grupos barriales, minorías y voluntariado) y con el propósito de crecer involucrando a miembros activos en la gestión y financiación, con una intención de propiedad colectiva. El museo comunitario trata del proceso más que del producto y sus necesidades están configuradas por los actores sociales que forman parte de él. En paralelo, y como derivado contemporáneo del efecto Pompidou, se encuentra una nueva tendencia de centros culturales con fines sociales que, en la línea de La Casa Encendida (2002), perteneciente a Caja Madrid, ofrecen formación y ocio culto junto a valores ecológicos o étnicos, dirigidos al público juvenil y de tercera edad, u otros proyectos como los Faros de Oriente en México, donde convergen cultura, artesanía y arte para todos los públicos con opciones muy abiertas.

Sin embargo, como ya evidenciaban Peacock y Godfrey en 1974, es la economía la que manda. Parece que ahora, frente al declive del modelo europeo público, solo pueden mantenerse a flote estructuras privadas o mixtas. Ejemplos que demuestran que otro tipo de gestión privada es posible son la maniobra del MoMA que consiguió novecientos millones de dólares para su ampliación, la gestión iniciada por diversos coleccionistas que han propiciado museos tan punteros como el MALBA —surgido a partir de la

iniciativa en 1971 de Eduardo F. Constatini en Buenos Aires— o el Museo Carrillo Gil de México, abierto en 1974 y cuya colección convive con arte emergente.

Junto a todos ellos se instala una gama de experiencias de escala mediana, cuya identidad siempre va unida a la de su gestor–impulsor, como prototipos de producción de contextos e investigación: Fundación Antorchas (Buenos Aires), en su momento, ahora EscuelaLab (Lima), Micromuseo (Gustavo Buntinx), Lugar a Dudas (Cali), El Capacete (São Paulo/Rio de Janeiro), etc.

En el otro extremo, como paradigma de la disneyficación de esta nueva era, que llamaré de titanio, se encuentra el distrito cultural que se está erigiendo en la isla Saadiyat en Abu Dhabi. En la era de titanio dos factores contribuyen al éxito de los museos: la captación masiva de público a través de oleadas de turistas o escolares atrapados en campañas educativas compulsivas, y el triunfo del recipiente con firma de arquitecto. Una balada agridulce de luz y sonido, para crear espectáculo con el fin de convocar al mayor número posible de estratos sociales, es rentable.

Por osmosis y afinidad, todas las estrategias de este tipo de museos son reproducidas como una nueva tendencia entre los *titanes* de la moda, quienes sustituyen la inversión en tiendas de alto *standing* por museos–ícono, como en el caso de Bernard Arnault (Dior, Vuitton), François Pinault (Gucci) y los Prada (Torriente 2011).

Este último grado de evolución de la Institución–Museo se deriva en un barroquismo donde las campañas de marketing *save the date* se alían a la mixtificación de lo interdisciplinar con pátina de tecnología de punta. En su decadencia, el centro de arte hace irrumpir, frente a la expografía, la videocracia y el evento como estrategias



Colección François Pinault, Palazzo Grassi, Venecia, 2009.
Foto cortesía de la autora de este artículo.

performativas del encuentro efímero entre videos y apariciones pagadas en las cumbres del *mainstream*. En cualquier caso, el resplandor de sus luces es cada vez más tenue entre recortes presupuestarios e incertidumbres de funcionamiento que constatan una realidad que, como afirma José Guirao (2012) en declaraciones a *El País*, anuncia la desaparición de un modelo.²

- El museo es el lugar de la desnaturalización de obras que no están concebidas exclusivamente para ser colgadas en una pared.
- El museo no es lo real, lo mismo que la creación contemporánea no se vende en las ferias.
- El museo es el recipiente para la memoria, su conservación y divulgación, pero también lo es el espacio público. Si acaso, lo que se encuentra en el interior del contenedor puede ser una de las muchas realidades.
- A veces el museo es el lugar de la experiencia artística, pero no debemos olvidar que en la era de titanio eso es lo de menos.

Fisuras, sabotajes y nuevos caldos de cultivo

Las vanguardias históricas no rompieron los límites del museo, porque casi apenas entraron en él, a excepción de los conatos injertados en el MoMA. Quizás algo venía ya predeterminado por Duchamp antes de su alejamiento del arte por el ajedrez (*1200 Sac à charbon* y *Mile of String*); por los nuevos realistas, como los primeros en realizar gestos en las galerías durante los cincuenta y sesenta, Klein y Cravan; por la Internacional Situacionista, que privilegiaba la construcción de situaciones vividas frente a la fabricación de piezas; por Daniel Buren cerrando en 1968 la galería Apollinaire en Milán durante la duración de su exposición, algo que repetiría cuatro años más tarde Robert Barry en la galería Eugenia Butler de Los Ángeles, y una larga lista de otros actos que quebrantaron la función del cubo blanco y la exposición en los territorios protegidos. En 1991, Pierre Joseph realizó una recopilación de acciones ilegales o peligrosas que se efectúan en los centros de arte (desde disparar a lo Chris Burden, hasta «hacer grafiti», destruir la edificación o «trabajar los domingos») y que entrañan la división entre actores y espectadores. Pasamos por un proceso en el que «La obra de arte puede entonces consistir en un dispositivo formal que genera relaciones entre personas o surgir de un proceso social» (Bourriaud 2009, 36).

Con la posmodernidad, el espacio de la galería–museo pierde su neutralidad (O'Doherty 2008, 109) y, como insiste Philippe Parreno, la exposición ya no es el resultado de un proceso, su *happy end* (él mismo fue quien reconoció a los artistas de General Idea como los primeros en pensar la exposición no en términos de formas, sino de formatos).

Sobre estos parámetros de exorcizar los demonios dentro del propio templo, desarrollamos un proyecto de experimentación museal con la complicidad del Museo–Centro

² Véase el video disponible en cultura.elpais.com/cultura/2012/03/12/videos/1331589217_893866.html

Vasco de Arte Contemporáneo ARTIUM, a partir de una exposición retrospectiva de Francisco Ruiz de Infante, contigua al proyecto de Fundación Telefónica en Buenos Aires en 2008. Las acciones que emprendimos artista y comisaria en el museo —sin ningún régimen contractual ni económico definido durante más de dos años— dieron lugar a 41 obras y acciones públicas efímeras o semipermanentes, y a 35 tentativas invisibles y proyectos no realizados. Como museóloga, me interesaban especialmente algunos aspectos derivados de este proceso de experimentación con carácter de *carte blanche*, alejado de los cronogramas tradicionales de producción expositiva—*vernissage*—acciones didácticas. Uno de los objetivos venía dado por la necesidad de hacer efectivo en tiempo real un laboratorio de riesgo en gestión y curaduría.

Algunos de los actos y pautas que, gracias al llamado BlueSky/VGA, hemos logrado insertar en el sistema museal, cuestionándolo, son:

- Romper la secuencia expositiva, y por lo tanto sabotear la función de «producir exposiciones».
- Construir una no-exposición a partir del reciclaje de elementos utilizados en las prácticas museísticas y en los intersticios de las exposiciones temporales y permanentes.
- Generar en la sala del museo el lugar de trabajo, convivencia y sorpresa para y con el público.
- Desactivar las previsiones de un visitante de museo.
- Verificar la fragilidad de la seguridad y el control.
- Construir en la mediateca-biblioteca lugares de memoria-acción viva para una cartografía en tiempo real.
- Subvertir el marketing museístico para repensarlo.
- Conquistar no-lugares y espacios residuales para el juego operativo con los visitantes o alterusos funcionales internos.
- Plantear la catalogación y documentación de una obra en proceso imprevisible y mutante.
- Desarrollar interfaces humano-máquina *low-tech* que permitan cuestionar lo real-irreal del momento presente.
- Revalorizar y potenciar la función de departamentos funcionariales, incorporando laberínticas lecturas y modos de comunicación no ortodoxos.
- Susurrar al oído de profanos y expertos nuevas prácticas didácticas.
- Alterar discursos y producir incertidumbres.
- Desmontar la liturgia de actos y cronogramas del organigrama al uso.
- Introducir el carácter de «proyecto en residencia», basado en el no-acontecimiento mediático y en el ritual empírico.
- Incorporar el evento en cuanto obra, apelando al patrimonio intangible como una manera de cartografiar nuestro presente.
- Hacer partícipe al azar en la construcción de discursos, involucrando el trabajo colaborativo de artistas y equipos que pasan a adquirir de forma espontánea el papel protagonista en un guion en el que en principio no lo tenían.



Aquí también la relación comisario–artista nos remite a unos nuevos códigos para las prácticas curatoriales, basados en procesos donde la investigación y el trabajo en común se construyen en simbiosis. En este proyecto, el concepto de ceremonia para iniciados, o museo–logia, empieza a adquirir un sentido y se sitúa con y frente a la institución en el umbral del cambio.

Las entidades conscientes de su travestismo se plantean la renovación epistemológica. ¿Por qué seguimos llamándolos *centros culturales* cuando son *centros cívicos* o *casas de cultura*? ¿Por qué nadie exhuma el *museo–mausoleo* cuando la expografía está muerta? ¿Por qué aun cuando ya se ha definido qué es *museo virtual* y *cibermuseo* las webs de las instituciones culturales siguen siendo tan aburridas y opacas? Estoy convencida de que estamos traspasando el umbral de una revolución de las prácticas culturales y que esta mutación no pasa únicamente por la aplicación de los cuatro factores previsibles de innovación de la institución: uso de las nuevas tecnologías y las redes sociales, despliegue frenético de experiencias didácticas, asunción de lo transdisciplinar (o *adisciplinar*, término ahora más de moda) y desjerarquización de la gestión piramidal. La post–nueva museología parte del patrimonio material y del inmaterial, pero sobre todo va a tomar como punto de partida la experimentación y la pérdida de miedo ante el error, la fragilidad o lo incorrecto.

Como siempre, los artistas, en complicidad con algunos agentes, son los que se sitúan a la vanguardia, dando lugar a la inoculación sospechosa. Les Encastrables (www.encastrable.net), grupo artístico integrado por Antoine Lejolivet y Paul



Les Encastrables, HK project, 2011, estructura de madera ensamblada con clavos de vidrio, Centre International de Recherche sur le Verre et les Arts Plastiques (CIRVA), Marseille. Foto cortesía de los artistas.

Souviron, toman el espacio protegido para instalaciones efímeras con objetos prefabricados, jugando con premisas como «si no está satisfecho le devolvemos su dinero» o se instalan en lugares no convencionales para crear el acontecimiento subversivo, que genera un campo efímero para la experimentación escultural. En este nuevo caldo de cultivo, las normas se pueden transgredir y los límites son imprecisos.

Recientemente la galería Moisés Pérez de Albéniz de Pamplona ha integrado a su programación una acción que va mucho más allá de la escenificación. En complicidad con el autor de la muestra *Kukuxumusu relocated*, Mikel Urmeneta, proponen la deslocalización temporal de la empresa Kukuxumusu, que el mismo creador fundó en 1989, trasladándola desde su sede habitual a la propia galería, que pauta la jornada laboral y la transmite en streaming. De este modo, se da lugar a un cruce de funciones entre la actividad artística y la productiva-empresarial, como si de un *readymade* corporativo se tratara.

La galería, catalogada como comercial, realiza proyectos similares a los espacios alternativos. Pero ¿qué es un espacio alternativo o independiente? Fernando López Lage, director del Fundación de Arte Contemporáneo (FAC), en Montevideo, afirma que, al margen de los convenios con posibles entidades colaboradoras son «independientes» aquellos centros que mantienen una autonomía ideológica.³

Por mi parte, considero que aún sigue vigente la definición que se aprobó en la asamblea de los segundos encuentros de la Red Arte en 1995: «Toda entidad privada

3 La entrevista, que puede verse en el canal de Archivos Colectivos en Vimeo, está disponible en vimeo.com/17677453

autogestionada y autónoma, no dependiente de instituciones y sin fines lucrativos que desarrolla de forma regular programaciones de arte actual que se caracterizan por su espíritu innovador y experimental».

Sin embargo, la tipología de espacios y colectivos independientes de última generación ha ido evolucionando, y la maduración del sector en los últimos diez años pone en evidencia la importante labor que han realizado este tipo de organizaciones en el desarrollo de las prácticas artísticas contemporáneas.

Los avances logrados por los colectivos independientes se orientan en tres vertientes de influencia en el sistema de las artes:

- La inclusión normalizada en las programaciones culturales de proyectos basados en lo interdisciplinar y las prácticas transmediales.
- Al trabajar desde la horizontalidad, en y con la creación, estas estructuras flexibles han contribuido a la profesionalización del sector a través de la reivindicación de honorarios justos, el reconocimiento de la propiedad intelectual, el copyleft y las licencias Creative Commons, así como la aplicación de los códigos de buenas prácticas gestados entre sus bases.
- Ser independiente o alternativo va vinculado más a conceptos de posición crítica, autonomía e I+D en las artes que a ser meros productores de actividades para programaciones más o menos estables. Su capacidad como generadores de proyectos y su bajo coste han comenzado a interesar al sector institucional.

Entre todos ellos, hay diversas tipologías cuya atmósfera y mecanismos han ido variando con el tiempo:

- Espacios gestionados por artistas con fuerza centrífuga o centrípeta respecto al sistema del arte.
- El taller de artistas o local de producción como caja de resonancias.
- Modelos de espacios mixtos como centros culturales polivalentes.
- Centros o proyectos de autogestión asamblearia como dispositivos de participación ciudadana de segunda generación.
- Espacios y actividades en el ámbito rural o periférico con un claro componente formativo.
- Proyectos de artista-gestor; el espacio como obra.
- El colectivo-espacio como instrumento político e ideológico.
- Espacios *turbomix* para actividades y encuentros varios sin pretensión curatorial.
- Plataforma de experimentación comisariada en espacios expositivos, ediciones o Internet.
- Productoras especiales.

Entre los colectivos españoles, destaca el recorrido que ha experimentado uno de los pioneros, El Ojo Atómico, hoy Antimuseo, que en sus sucesivas etapas desde 1992 ha trabajado sobre los mecanismos de legitimación de la obra de arte, con el objetivo



De arriba hacia abajo:

Almut Linde, Manuel Ludeña y Santiago Sierra, en la exposición colectiva «Calle Sánchez Pacheco número 67», 1993, en El Ojo Atómico, Madrid. Foto: Ojo Atómico.

Semefo, Sofá tapizado con vísceras, en la exposición «DOMÉSTICA, 9 intervenciones en viviendas de la Colonia Condesa», 1998, México D.F. Foto: Ojo Atómico.

Luis Gil y Javier Pérez Aranda, Almacenaje en altito del Ojo Atómico de materiales desechados por desocupación necesaria de espacio en taller, 2005, en Antimuseo, Madrid. Foto: Theda Acha.

de expandir los límites de la institución arte, violentar su estructura y crear contra-públicos. Por otra parte, *Off Limits*, también en Madrid, funciona desde 1998 y mantiene un proceso de renovación que pasó recientemente por una sesión abierta para repensar su función frente al cambio de paradigma ante la absorción de programas por parte de las entidades públicas y el agotamiento de los modelos y los recursos. En general, las conclusiones de la lluvia de ideas fueron: evitar la precarización laboral y de recursos, crear contenidos no mediatizados por las instituciones, hacer más crítico el discurso con una programación independiente, reclamar la toma de decisiones de las políticas culturales, ser contenedor de pensamiento e investigación, decrecer en consumo y crecer en tiempo, entre otras estrategias.

Por eso, si hubiera que definir la directriz que estas organizaciones están empezando a perfilar, sería la de reciclarse en espacios intermedios que se caracterizan por una gestión rápida, dinámica y crítica.

El sistema del arte de orden piramidal se ha convertido es una especie de rizoma, como el de Deleuze y Guattari, que aprehende de las multiplicidades. Nos encontramos ante un declive del SAEA (Sistema Autista y Endogámico del Arte) para comenzar a generar nuevas vías de trabajo basadas en la red y en lo horizontal.

La única arma absoluta del poder consiste en impregnarlo todo de referentes, en salvar lo real, en persuadirnos de la realidad de lo social, de la gravedad de la economía y de las finalidades de la producción. (Baudrillard 2006, 51)

La jerarquía vertical va desintegrándose por la validación del comisario-artista (criatura bicéfala y hermafrodita) y de las empresas productoras y de servicios varios en reconversión versus la figura del emprendedor cultural; por la cesión de competencias públicas a la gestión privada, a los marchantes y a mediadores menos influenciados por la dictadura de los críticos y profetas del discurso, y por la debilitación de la institución-museo y la consolidación de las iniciativas independientes y participativas. En la reinención del sistema, aparecen *atmósferas* intermedias con profesionales capaces de generar una correcta transferencia de conocimientos entre las diferentes escalas y situaciones en las que se encuentran las artes visuales. Los grandes centros se intersectan con los pequeños, lo institucional y lo independiente dejan de estar distanciados y pueden forjarse procesos colaborativos, como sucede en la nueva etapa del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Sin embargo, en este juego de escalas también es preciso observar cómo están quedando los proyectos de I+D. Centros de producción e investigación en declive, a comienzos de la presente década, evidencian una fragilidad alarmante acentuada por la crisis y los recortes presupuestarios: Arteleku y Cendeac son dos de los casos más dolorosos, ambos dependientes de administraciones públicas; el próximo cese de actividad de MonteVideo/The Netherlands Media Art Institute en Amsterdam, el más flagrante. Antes que la profecía los señalara con el dedo, en el curso de los años

2011 y 2012, los recortes presupuestarios y las interferencias políticas aleatorias en los Estados europeos habían llevado a muchos centros a situaciones extremas. No hay más que revisar el apartado de políticas culturales de la web del Instituto de Arte Contemporáneo (iac.org.es/tag/politicas-culturales) para comprobar que solo la unión del sector puede enfrentarse a la toma de decisiones arbitrarias del poder. Frente al individuo, Bauman insiste en la presencia y la necesidad de lo colectivo; para mí, solo con las armas de la visibilidad y la transparencia podrán librarse batallas coordinadas. En las recientes jornadas de *Perifèries 11/12* organizadas en Valencia bajo el lema «Por una práctica colectiva, una experiencia común», una de las preguntas más frecuentemente lanzadas por los grupos de trabajo era cómo el arte debe o puede dejar de ser individualista.⁴

Quizás ha llegado el momento de dinamitar las fronteras entre lo que se ha dado en llamar la alta y la baja cultura. La perversa división entre lo *in* y lo *out*, lo sagrado y lo profano, escindía territorios estableciendo cotos cerrados donde solo lo que pasaba el filtro de «calidad» obtenía la etiqueta de «arte contemporáneo». Hay una evolución del sentido de cultura desde la Declaración Universal de los Derechos Humanos a los Pactos Internacionales de 1966, pasan de la alta cultura al reconocimiento de manifestaciones populares. El Museo del Barro, Centro de Artes Visuales del Paraguay, surgió a partir de la iniciativa de Carlos Colombino y Olga Blinder, quienes en 1972 fundaron la Colección Circulante, que itineraba por el país con sus colecciones de arte gráfico moderno. El museo, inaugurado en 1987, sufrió las consecuencias de un tornado en 1992, pero logró recuperarse por la reacción de colectivos artísticos, embajadas, organismos públicos locales y foráneos, partidos políticos y la municipalidad. Hoy su plan director se centra en tratar al mismo nivel el arte popular de indígenas y mestizos y el arte de élite. Parece pues que se acabaron las fracturas; la legitimidad de la institución cultural ya solo puede ser avalada por su relación con la sociedad.

Iñaki Arrieta, profesor de la Universidad del País Vasco, afirma que no cabe duda de que una de las conceptualizaciones de «capital social» que mayor eco ha tenido en las ciencias sociales y humanidades ha sido la de Robert Putnam, de quien destaca que: «la idea central de la teoría del capital social es que las redes sociales poseen un valor [...] el capital social nos hace más inteligentes, más sanos, más seguros, más ricos y más capaces de gobernar una democracia justa y estable» (Arrieta 2011, 14). La generación de eventos como Dorkbot o Pecha Kucha, que se expanden a través de reglas muy sencillas, extrapola las plataformas de exhibición y comunicación según nuevos códigos manejados por la sociedad civil. Por otra parte, «La calle es nuestra» se está convirtiendo en el eslogan de moda. Ahora el capital social se manifiesta a través de las plazas, las físicas y las virtuales. Hay dos modelos históricos de teorías sobre el espacio público analógico: Atenas en el siglo 5 A.C., según Arendt, y las London Coffee Houses del XVIII, según Habermas (Grøgaard 2006, 39). Las plazas públicas, configuradas desde la centralidad como lugar de encuentro y socialización,

4 Video del grupo de trabajo Open Space 3 disponible en [youtube/EOzGrykXZG0](https://www.youtube.com/watch?v=EOzGrykXZG0).

deambularon por el siglo pasado como «no lugares», al decir de Marc Augé, o como los «espacios basura» de Rem Koolhaas. Sin embargo, ahora se está recuperando el centro tradicional como probeta para la toma de poder frente a la hegemonía política por el activismo ciudadano poscaceroladas, lanzado a las calles con el apoyo de la web 2.0. Además de desarrollar comunidades que comparten intereses, estos nuevos colectivos arman sus estrategias *off* y *on line*.

Sabemos que de las redes Wi-Fi a la tecnología 3G son las grandes corporaciones o las redes sociales de moda las que generan el lugar de la socialización y comunicación, lo abren o lo censuran. Las arquitecturas de la participación gestadas en YouTube, Vimeo, Instagram, Facebook, Pinterest o Twitter permiten a los usuarios compartir proyectos en tiempo real y entretejen canales de distribución en la medida que se les permite, hasta con un cierto software libre. Ahora, es la sociedad la que promueve una reinención permanente del espacio público líquido para actuar en el territorio de lo tangible.

El Occupy Wall Street o el efecto 15M, aún restringidos a una geografía muy concreta, son el reflejo de otros muchos nodos de acción extendidos planetariamente. Los ciudadanos han recolonizado el espacio público como punto de encuentro para el intercambio de ideas, la convivencia y la realización de manifestaciones y asambleas. La exposición *Demonstrations. Making Normative Orders*, en el Frankfurter Kunstverein con Wilhelm Bülow, Discoteca Flaming Star, Sharon Hayes, Christodoulos Panayiotou y Massimo Vitali sirve para demostrar el impacto de estas irrupciones de descontento social generalizado que ha conseguido que la calle sea reconquistada. También se clona y reproduce este concepto de plaza abierta desde el Arte, como lo han hecho los comisarios de la 7ª Bienal de Berlín, apostando por crear un espacio público autogestionado por gentes y asambleas de los diferentes países, invitándoles a tomar la institución con la idea de intercambiar experiencias, pensar estrategias y definir *The global square*.

Lo público como lugar y contexto para la creación, o como instrumento de acciones artístico-políticas, se está transformando según algunos ecos situacionistas. El proyecto del artista visual y curador mexicano Pablo Helguera, la Escuela Panamericana del Desasosiego —foro nomádico que cruzó, por tierra, veinte mil millas del continente, desde Anchorage hasta Tierra de Fuego, haciendo cuarenta paradas— es un brillante ejemplo de cómo la creación contemporánea puede desbordar la concepción tradicional de «arte en el espacio público». En la primeras jornadas sobre Arte y Ciudad organizadas por la Universidad Complutense en Madrid en 2007, di a conocer mi teoría sobre tipologías de intervenciones en lo público a través de nueve categorías: acciones subversivas, el retorno del monumento, relectura de edificaciones y situaciones urbanas, lo prosocial, rastreadores, la ciudad cartografiada, la ciudad como espejo, intervenciones urbanas y los injertos.



De todos ellos, el apartado vinculado a la resignificación de lo urbano y la constitución de situaciones colectivas —ejemplificado en primera instancia por los trabajos de Rafael Lozano Hemmer (*Body Movies* y *Alzado vectorial*)— es uno de los que más intensamente se ha desarrollado, dando lugar a un campo experimental de nuevos procesos vinculados al entorno urbano, la arquitectura de carga histórica y social a partir de instalaciones—acciones interactivas (o no), en las que se involucra al individuo—ciudadano para que actúe y repiense sobre su hábitat de forma consciente.

Entre ellos, cuatro diferentes proyectos nos dejan constancia de los nuevos pactos entre sociedad, entorno y creación. Por una parte, *Éxodo*, un programa colaborativo de un año de duración de talleres técnicos y acciones vecinales en el barrio Saint-Nicolas de Burdeos, desarrollado por los artistas Juan Aizpitarte e Ibai Hernandorena con L'Agence Creative, que fue seleccionado para Evento, la bienal del 2011 comisariada por Pistoletto. Durante esa bienal, diversos locales de la calle se abrieron como espacios mediadores, se produjeron acciones deslocalizadas y se presentó un documental de ficción rodado con los propios habitantes del barrio (www.plastol.org/actions-urbanes/actu/2). Con la misma idea de recuperación de un área compleja, está el caso del barrio mariner en peligro de destrucción, El Cabanyal en Valencia. Allí se desarrollaron el año pasado, gracias al impulso de la asociación La Esfera Azul, cinco proyectos en el espacio real (intervenciones de artistas, una revista, grabaciones de sus habitantes, proyectos didácticos, etc.) e *Internet*, algunos de los cuales incorporaban dispositivos de geolocalización de última generación (www.cabanyalarchivovivo.es).

▲ Antoni Muntadas, Proyecto: El Cabanyal Archivo Vivo, 2011, intervención en el barrio El Cabanyal, Valencia. Foto cortesía de la autora de este artículo.

Jana Leo, *Yo seré tus ojos*, 2012, proyecto dirigido por la Fundación Mosis, en Espai Cultural Caja Madrid, Barcelona. Confección y patronaje de chaqueta para dos: Jimena González, idea: Jana Leo. Foto: Mapi Rivera.

Otras propuestas indagan el concepto de turismo urbano, resignificando zonas y miradas, como sucede en el proyecto Reserva Ciudad de Jana Leo, quien desde el año 2006, y a partir de los cambios observados en Nueva York, comenzó a cuestionar la idea del centro-ciudad como un espacio protegido, lo cual se ha materializado en diferentes acciones en Madrid y Barcelona, con extensión hacia Moscú y Copenhague (Fundación Mosis, s.f.). En Cura-Malal, ubicado en plena zona rural del sureste de Argentina, el Proyecto Hermosura (Mercedes Resch, Verónica Suanno y Nilda Rosemberg) lleva a cabo desde el 2008 con los escasos pobladores del pueblo una serie de acciones de reconstrucción paciente del pasado para decodificar el presente, trabajando sobre la experiencia a través de la experiencia del arte, un proyecto poético documental para contextos atrapados en el aislamiento (www.proyectohermosura.blogspot.com.ar).

Como señala Claire Doherty en el manual del reciente congreso de la red ENPAP (integrada por BAC-Baltic Art Center, Consonni, Mossutställningar, Situations, SKOR Foundation for Art and Public Domain y Vector Association):

El nuevo productor de arte público busca llevar a cabo interrupciones, desplazamientos geológicos y físicos; invocar espejismos que se introduzcan en la



imaginación social; activar impulsos callados que básicamente rehagan lugar y espacio; y proponer futuros urbanos utópicos.

El espacio público debe ser sin duda un laboratorio de propiedad colectiva. Muestra de ello son los procesos y debates que ahora mismo están en permanente revisión, como los que se desarrollan desde la red de Arquitecturas Colectivas, que entre praxis y teoría trabajan la construcción participativa del entorno urbano, el activismo social, la formación y el suministro de instrumentos y recursos, y la red como forma de supervivencia y arma de conspiración pacífica (arquitecturas-colectivas.net).

Se está gestando un nuevo paradigma de trabajo basado en la necesidad ciudadana de participar en la gestión de los recursos y el diseño de reglas y protocolos para la propia comunidad, algo que han puesto en vigencia las prácticas del *procomún*. El *procomún* es la nueva manera de expresar una idea muy antigua: que algunos bienes pertenecen a todos y que forman una constelación de recursos que debe ser activamente protegida y gestionada por el bien común. El *procomún* lo forman las cosas que heredamos y creamos conjuntamente, y que esperamos legar a las generaciones futuras, expresa Antonio Lafuente en la página del Medialab Prado (2007).

Las herramientas de las que ahora disponemos y la conciencia de crear una economía del bien común están permitiendo reinventar el sistema y los modos de producción, difusión y exhibición de las artes. Aun así, queda mucho por revisar de nuestro pasado inmediato para conocer y reconocerse. Publicaciones como *Irrupciones al Sur: nuevas formas de antagonismo político-artístico en América Latina* —exploración de diversas prácticas surgidas desde el arte entre 1960 y 1980—, segundo número de la revista *Tercer Texto*, revelan que muchas veces la historia se repite y que aún tenemos que analizar prácticas y estrategias que otros llevaron a cabo antes.

Retrazar las redes, reagrupar los nodos

Entre la *Kulturkampf* y las misiones proselitistas sospechosas, la cultura como recurso, en el sentido que le dio George Yúdice, ha quedado obsoleta. Cada vez más, una parte importante de la población está subyugada por una cultura biodegradable y efímera concebida para consumidores seducidos por la oferta múltiple y cambiante. «La cultura moderna líquida no tiene ningún “pueblo” al que pueda “cultivar”. Lo que sí tiene son *clientes* a los que puede *seducir*» (Bauman 2011, 86). Con todo ello, no debemos perder de vista que en el mercado del arte, como señala Martí Manen respecto a las declaraciones de Noah Horowitz, el 1% de las personas que están ganando con la crisis aumentan su capacidad adquisitiva al mismo ritmo que se incrementa la venta de arte (Manen 2012).

Sin embargo, frente a lo mediático, las marcas, las cuotas de control y la instrumentalización interesada, poco a poco y apenas sin darnos cuenta se han ido

fermentando sobre ellos las bases de una cultura de la responsabilidad social, donde las reglas del juego se establecen desde la evidencia de que el conocimiento y la creación son libres y deben ser compartidos. A los procesos de transformación económica y laboral, se une en primera instancia la situación de una Europa sumida en una ofensiva neoliberal de austeridad y deuda pública comparable a la situación vivida a finales de los ochenta y noventa en América Latina. Todo es cíclico, pero está claro que los cambios estructurales que vive el mundo del arte vienen de una evolución ecológicamente predeterminada.

Hegel ya habló de la muerte del arte, pero entendiendo que lo que muere es lo que se conocía como tal; en la extinción del mundo conocido, lo que está cayendo es un sistema que no funciona. Mientras tanto, entre el desencanto ante el concepto utópico de la tecnología redentora y la sociedad del bienestar, el retorno de diásporas forzadas que siguen la ruta de las residencias artísticas o empleos remunerados en países menos tocados por la crisis, se anuncia que el sismógrafo de la creación ha alterado su ritmo previsible.

La historia del arte fue construida a partir de relatos hegemónicos como una historia individualista de nombres-hito y movimientos de cabecillas (en general, hombres). Ahora lo colectivo parte de la construcción DIY (*do it yourself*) para desembocar en el DIT (*do it together*).

Los blogs y las redes sociales están siendo el espacio de la convivencia natural y el medio para compartir el conocimiento. Los encuentros, la excusa para mantener vivas las redes y los afectos. No me cansaré de decirlo: la red es el encuentro.

Recientemente, en la 8ª Bienal de Mercosur, el proyecto Continentes reunió a siete proyectos internacionales colectivos en tres espacios independientes de Rio Grande do Sul. Las escalas son importantes, pero desde la Documenta de Kassel —creada como respuesta alemana a la reparación de afrentas hacia las vanguardias, a los encuentros en la carpa de Poética Móvil en Puerto Madryn— la necesidad de cartografiar y visibilizar en presente continuo los distintos núcleos activos es una vía de supervivencia y una metodología para la reconstrucción de un sector que cada vez más necesita profesionalizarse y pactar el reglamento en clave de buenas prácticas y cierta deontología.

El mapa del Nuevo Mundo será un magma gravitacional deslocalizado y constituido por los restos del naufragio, nodos y redes con la voluntad de trazar nuevas cartografías basadas en la experiencia y la experimentación, la inteligencia colectiva 2.0 y algunas industrias culturales y creativas.

En breve, asistiremos a la instauración de estructuras empresariales renovadas que se moverán entre el mercado galerístico y la feria, los espacios de ocio y el turismo cultural de gran escala, mientras que por otro lado proyectos S y XS mantendrán la

antorcha de la creación, desde la sostenibilidad, basados en la gestión horizontal a través de la mediación cultural en código abierto. Nadie impide que puedan crecer intoxicándose mutuamente entre la promiscuidad y la poliglosía, o quién sabe.

Referencias bibliográficas

- Arrieta, Iñaki. 2011. *Legitimaciones sociales de las políticas patrimoniales y museísticas*. San Sebastián: Universidad del País Vasco.
- Aramburu, Nekane (ed.). 2008. *Un lugar bajo el sol. Los espacios para las prácticas creativas actuales. Revisión y análisis*. Buenos Aires: Centro Cultural de España. Disponible en: <www.cceba.org.ar/unlugarbajoelsol.pdf>, consultado el 2 de mayo del 2012.
- Baudrillard, Jean. 2006. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairos.
- Bauman, Zygmunt. 2011. *44 cartas desde el mundo líquido*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Bourriaud, Nicolas. 2009. *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Clair, Jean. 2010. *La paradoja del conservador*. Barcelona: Editorial Elba.
- Felber, Christian. *La economía del bien común*, video, AttacTV. Disponible en: <[http://youtube/U4tL4eS--XM](http://youtube.com/watch?v=U4tL4eS--XM)>, consultado el 2 de mayo del 2012.
- Fundación Mosis. s.f. «Reserva ciudad». Disponible en: <www.fundacionmosis.com/reserve_ciudad.htm>, consultado el 2 de mayo del 2012.
- Grøgaard, Stian. 2006. «Publicness: The Site-Specificity of a Concept». In *What does public mean*, Tone Hansen (ed.). Oslo: Torpedo Press.
- Guirao, José. 2012. «Ha desaparecido un modelo», video, en: *El País*. Disponible en: <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/12/videos/1331589217_893866.html>, consultado el 2 de mayo del 2012.
- Lewis, Ben. 2009. *The Great Contemporary Art Bubble / La burbuja del arte contemporáneo*, película, UK: BLTV. Disponible en español en: <[http://youtube/JZCXp_s8FeY](http://youtube.com/watch?v=JZCXp_s8FeY)>, consultado el 2 de mayo del 2012.
- Latouche, Serge. 2003. «Pour une société de décroissance», en: *Le Monde Diplomatique* (noviembre). Disponible en: <<http://www.monde-diplomatique.fr/2003/11/LATOUCHE/10651>>, consultado el 2 de mayo del 2012.
- López Lage, Fernando. 2011. «Ser alternativo, indie, autónomo...», video. Disponible en: <<https://vimeo.com/17677453>>, consultado el 2 de mayo del 2012.
- López Petit, Santiago. 2009. *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Manen, Martí. 2012. «Mercado, instituciones y el desequilibrio del sistema», en *A-Desk* (10 de febrero). Disponible en: <<http://www.a-desk.org/spip/spip.php?article1317>>, consultado el 2 de mayo del 2012.
- Medialab Prado. 2007. «¿Qué es el Procomún?». Disponible en: <http://medialab-prado.es/articulo/video_que_es_el_procomun>, consultado el 2 de mayo del 2012.
- Ockman, Joan. 2006. «La nueva política del espectáculo: Bilbao y la imaginación global en arquitectura y turismo. Percepción, representación y lugar», en *Arquitectura y turismo. Percepción, representación y lugar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- O'Doherty, Brian. 2008. *White Cube. L'espace de la galerie et son idéologie*. Zurich: Edit. JTP/Ringier.

Open Space 3 (grupo de trabajo). 2012. «¿Puede el arte dejar de ser individualista?», video, en el marco de las jornadas de Perifèries, Valencia. Disponible en: <<http://youtu.be/EOzGrykXZG0>>, consultado el 2 de mayo del 2012.

Tercer Texto, n.º 2 *Irrupciones al Sur. Nuevas formas de antagonismo artístico-político en América Latina*. 2011. Miguel A. López y Ana Longoni (eds.). Lima-UK.

Torriente, Eugenia de la. 2011. «La guerra del lujo es puro arte», en: *El País* (26 de noviembre). Disponible en: <http://wap.elpais.com/index.php?module=elp_gen&page=elp_gen_noticia&idNoticia=20111126elpepirsa_1.Tes&seccion=soc>, consultado el 2 de mayo del 2012.



GLASGOW CITY GALLERY

Las interfaces museo-ciudad hoy: ¿otro retorno al pasado?

La interacción entre el museo y la ciudad es un tema fascinante sobre el que ya existe ingente bibliografía. Hace aproximadamente un siglo, este campo de estudio fue roturado por uno de los padres de la museología, el norteamericano John Cotton Dana, autor de una trilogía de ensayos titulada *The Changing Museum Idea: The New Museum Series*, cuyos dos primeros volúmenes publicó en 1917 bajo los títulos *The New Museum* y *The Gloom of the Museum – With Suggestions for Removing It*, seguidos en 1920 por *A Plan for A New Museum: The Kind of Museum It Will Profit A City to Maintain*.¹ Desde entonces los estudios sobre los museos como fenómeno urbano y sobre su impacto en las ciudades han sido un filón en permanente exploración, aunque en los años setenta y ochenta hubiera una especial querencia por los ecomuseos o museos comunitarios entre quienes reivindicaban una nueva museología participativa en zonas rurales y barrios periféricos frente a las grandes instituciones metropolitanas. Luego, la posmodernidad volvió a poner en el punto de mira a las grandes ciudades y sus templos de las musas, que han aprendido a proyectar su trabajo en la esfera pública a través de diferentes estrategias.

Esto ha sido objeto de atención constante de muchos analistas que han elaborado teorías y también un léxico ad hoc, a veces traducido al español con más o menos fortuna. Como buen discípulo de Eileen Hooper-Greenhill, citaré en primer lugar su noción de *posmuseum*, que designa los nuevos procesos de comunicación horizontal con más amplios públicos (Hooper-Greenhill 2007). Otros expertos han propuesto el término *antimuseo* para referirse a la musealización de arquitecturas industriales e intervenciones en espacios en bruto o al aire libre (Layuno 2007); aunque al mismo tiempo un análisis taxonómico de los nuevos espacios públicos del arte contemporáneo era poéticamente titulado «museo fuori del museo» por un estudioso italiano de la interrelación entre la arquitectura del museo y su entorno (Costanzo 2007). Cuando se agrupan varios museos u otras apuestas culturales en un mismo distrito, la bibliografía en inglés habla de *clustering* (vocablo también usado por algún museólogo español²), fenómeno sobre cuyo impacto urbano existen puntos de vista contrapuestos: a veces nos felicitamos por esta combinación de museos con otras presencias artísticas como un estímulo a la revitalización del vecindario, mientras otras lamentamos los procesos de «gentrificación» a los que parece abocado todo barrio artístico (Lorente 1997; Fernández y Lorente 2009). Entre tanto, han tenido menos influencia en nuestro idioma los teóricos centroeuropeos que han reivindicado el metafórico nombre de *museo discursivo* para referirse a la institución que expande sus

* Este artículo se enmarca dentro del proyecto I+D *Arte público para todos: propuestas de estudio y musealización virtual*, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (código HAR2009-13989-C02-02).

1 John Cotton Dana suele estar representado en manuales y *readers* norteamericanos de *museum studies*, y sus libros aún están a la venta. Incluso se han editado en 2008 y 2010 sendas compilaciones de textos suyos; aunque una buena parte de sus publicaciones son accesibles gratuitamente en openlibrary.org/authors/OL30286A/John_Cotton_Dana.

2 Véase Gómez Martínez (2006, 92).

exposiciones y colecciones en intervenciones o instalaciones por la ciudad (Noever 2001). Con todo, más allá de las denominaciones empleadas, hay un creciente consenso en nuestro entorno cultural por la utilización de las plazas y calles aledañas a los museos como «magnífica sala de exposiciones», según ha escrito el profesor de la Universidad de Barcelona, Martí Perán, en un libro colectivo sobre los espacios para las prácticas creativas actuales (Aramburu 2008: 161), mientras que en otra publicación similar el profesor Diego Salcedo, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano de Bogotá, ha propuesto el museo como interlocutor entre la práctica artística, la memoria y la ciudad (en Vargas Rodríguez 2011, 223–255). Por si esto no bastara como prueba del interés en la bibliografía internacional, contamos incluso con el respaldo de la revista *Artforum* a estas iniciativas más innovadoras que salen del museo al encuentro de los ciudadanos, con un artículo entusiasta de dos influyentes comisarios de arte contemporáneo (Birnbaum y Obrist 2010).

En la práctica, la aplicación de estas ideas ha dado lugar a ejemplos siempre bienintencionados pero a veces extravagantes, como la pintada encargada por el Musée d'Art Contemporain (MAC) de Marsella a un grafitero, que decoró su fachada con un lema antimuseo. A veces me pregunto si no estamos corriendo el riesgo de caer en un nuevo paternalismo cultural prodigando intervenciones *cutting-edge* para iniciados que muy probablemente pasen desapercibidas para el ciudadano de a pie.³ Otro ejemplo parecido se encuentra en el recinto en torno al Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (CAAC) en Sevilla, por donde se han colocado unas divertidas reinterpretaciones de las señaléticas destinadas a la Expo 92 del artista y teórico Rogelio López Cuenca, cuya cualidad de arte contestatario e irónico quizá pase inadvertida a muchos visitantes que no lleguen a identificarlas como arte y las tomen por paneles informativos de abstruso significado. Dejaré de lado en esta ocasión el requerimiento de que cuando las autoridades instalen obras artísticas en el espacio público deben identificarlas y explicarlas, más aún tratándose de un museo. Lo cierto es que hay otras piezas de la colección esparcidas en este mismo recinto de la antigua Cartuja de Santa María de las Cuevas que sí llevan su correspondiente célula didáctica.

Concretamente, hay una que atrae mucho la atención del público y cuando voy con los alumnos del Máster en Arte, Museos y Gestión del Patrimonio Histórico de la Universidad Pablo de Olavide se pasan largo rato escrutándola, leyendo la explicación y participando en el debate sobre su interpretación. Se trata de la obra *Como un monumento al artista*, realizada en 2010 por el pintor y escultor sevillano Curro González por encargo del entonces director del CAAC, José Lebrero. Consiste en una

3 El número 18 de la *Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, que me honro en dirigir, llevaba como imagen de cubierta una intervención realizada por el creador Paulo Aillapán en la plaza del Museo Nacional Reina Sofía, con el título *Zona de juego*, que se comparaba a otras similares, como el proyecto *Football Field*, llevado a cabo por la artista donostiarra Mainer López en la plaza del museo de Sharjah (Martín 2012). ¿Cuántas personas habrán sido conscientes de que se trataba de intervenciones de arte público de no encontrárselas en este tipo de revistas especializadas en arte contemporáneo?

escultura en bronce policromo, autorretrato del propio artista, situada en lo alto de un podio, que se complementa con dos elementos interactivos: unas trombas donde suena una fanfarria cuando el umbral es atravesado por algún visitante, cuyas imágenes son grabadas por una cámara que seguidamente las proyecta en la recepción del CAAC. Es un irónico cuestionamiento sobre cómo el artista ve al público y cómo vemos al artista, caricaturescamente caracterizado como un «hombre-orquesta» con paleta, ordenador, videocámara y muchos otros gadgets o detalles cuya iconografía aparece pormenorizadamente interpretada en la entrevista con el artista colgada en la web del museo (González 2010).



Curro González, *Como un monumento al artista*, 2010, bronce policromado, ante la entrada al CAAC de Sevilla. Esta y las demás fotos que acompañan al presente artículo son cortesía de su autor.

De esa conversación me han interesado mucho las referencias al mito romántico del artista, al concepto de monumento y al emplazamiento de este retrato de Curro González de espaldas a un jardín; aunque no parece que ni el entrevistador ni el entrevistado sean conscientes de que precisamente en Sevilla se marcó en el romanticismo una ruptura histórica respecto a lo que antes se consideraba apropiado en términos de decoración urbana y decoro político. Hasta entonces, los monumentos situados en las plazas y avenidas estaban dedicados a santos, reyes o guerreros, mientras que los dedicados a pensadores, literatos y artistas se relegaban a parques o fincas rústicas. Cuando, tras años de preparativos, se inauguró en 1863 el monumento a Murillo en la plaza delante del Museo de Bellas Artes —donde aún sigue, ahora rodeado de un frondoso arbolado que en las fotos antiguas aparece minúsculo—, se instauró un nuevo halo simbólico de *monumentalización* urbana en torno a los museos de arte, más allá del ornato iconográfico de sus edificios, habitualmente decorados con murales, relieves, bustos y esculturas, frecuentemente consagrados a un imaginario panteón de grandes artistas de todos los tiempos. En la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX, alcanzaría su máximo apogeo esta faceta del monumento ante portas, convenientemente situado como un mojón urbano: si en las plazas y avenidas adyacentes a las sedes parlamentarias o de gobierno se colocaban estatuas en honor de los padres de la patria u otras personalidades políticas; si en los parterres o escaleras de las bibliotecas y teatros se erigían monumentos a los filósofos y literatos, del mismo modo se dedicaron imágenes de piedra o bronce a los grandes pintores o escultores en las glorietas y plazuelas a las puertas de museos como el Prado, el Louvre, el Tate...

Evidentemente, como su título indica, la escultura-autorretrato de Curro González no es un monumento, así que no pretendo aquí proponerla como un epígono de aquel fenómeno histórico. Remito a los lectores de esta revista interesados en esculturas monumentales en honor de grandes artistas a mi ponencia presentada en un congreso organizado por la Universidad de Antioquia (Lorente 2008), donde terminaba hablando de los «portales web» de algunos ayuntamientos o museos en los cuales también aparecen, como imágenes de inicio, monumentos artísticos de la respectiva ciudad o institución. He comentado este ejemplo como punto de partida para retomar el hilo argumental de aquel artículo sobre los monumentos ante portas en otro sentido: me interesa ahora subrayar la importancia, cada vez más actual, de determinadas esculturas que suponen una recuperación del concepto histórico de monumento por su gran tamaño, pero también por su carácter icónico (Maderuelo 1994, 53–78; Xivillé 1995, 276–285), realizado sin duda por el hecho de estar colocadas ante nuestros museos, un emplazamiento de especial valor simbólico.

Disyuntivas modernas y posmodernas para las esculturas en entornos museísticos

Hace muchos años que vemos como algo habitual la presentación de esculturas en el entorno urbano de los museos: sirven como reclamo visual y como *aperitivo* al festín artístico que nos aguarda dentro, pues a menudo son parte de la propia colección del museo o le sirven como complemento. Es difícil precisar en qué momento histórico comenzó esta práctica, pero desde luego estaba ya en uso en París a comienzos del



Postal de las esculturas en el exterior del Musée des Artistes Vivants (1912, aproximadamente).

siglo XX. El Musée des Artistes Vivants situado en el Jardin du Luxembourg, en un antiguo invernadero, estaba tan abarrotado que el conservador decidió sacar parte de la colección, instalando en una terraza exterior algunas esculturas en bronce y piedra, tal como puede verse en una foto de aproximadamente 1912, una imagen muy elocuente de las carencias arrostradas en sus últimos años por este museo, cerrado definitivamente después de 1937.

Ese año tuvo lugar la última de las grandes exposiciones internacionales organizadas en París, con motivo de la cual se construyó el Palais de Tokyo, donde estaba previsto que abrieran luego el Musée National d'Art Moderne y el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, por lo que se pensó erigir en la plaza con terraza, delante de la columnata, una estatua de Apolo, dios de las artes, encargada a Charles Despiau. Como este no la terminó a tiempo, pusieron provisionalmente una copia en escayola sobredorada de *La France* de Antoine Bourdelle, obra monumental cargada de simbolismo político,⁴ como las que atalayaban la avenida principal del recinto expositivo, entre el Trocadero y la Torre Eiffel, donde todo el protagonismo se centraba sobre todo en los ampulosos pabellones enfrentados de Alemania y Rusia, coronados respectivamente por esculturas colosales del águila imperial nazi encarada a un obrero y una campesina bolcheviques que alzaban la hoz y el martillo. Pero, con una más modesta ubicación y arquitectura, el

4 Se la había encargado el gobierno francés en 1922 para colocarla sobre un promontorio en el estuario de la Gironda, mirando al Atlántico, en homenaje al desembarco de tropas norteamericanas durante la Primera Guerra Mundial. Esta estatua colosal nunca se realizó, pero Bourdelle ofreció una versión reducida a su ciudad natal, Montauban, como monumento a los caídos en la Gran Guerra, inaugurado en 1935. Ese mismo año se erigió otra versión, de nueve metros de alto, en Argel. La municipalidad optó por diferentes emplazamientos, pero prevaleció la decisión de colocarla ante el Museo de Bellas Artes. Allí estuvo hasta que en 1961 fue volada por los independentistas argelinos, y seguidamente repatriada por el ejército francés, que la restauró e instaló en una escuela militar. La versión en escayola ante el Palais de Tokyo fue sustituida en 1948 por la versión definitiva en bronce, por iniciativa de la Association des Français Libres, con una dedicación a los caídos por la libertad de Francia entre 1940 y 1945.

pabellón de la República Española, entre árboles y parterres, también dio gran protagonismo al arte público, con planteamientos más modernos. En un jardín lateral estaba la escultura *Dama oferente* de Picasso, mientras grandes fotomontajes móviles sobre las políticas populares y el avance de la guerra cubrían su fachada principal, ante la cual se erigieron la *Cabeza de mujer* de Pablo Picasso, la *Montserrat* de Julio González y, en especial, la gran escultura surrealista de Alberto Sánchez, *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*.

El siguiente paso, del surrealismo a la abstracción, se dio después de la Segunda Guerra Mundial, cuando en los países del bloque capitalista se ensalzó el arte no figurativo como símbolo de libertad contra la imposición del realismo socialista en los países comunistas. Algunos pequeños ensayos escultóricos de las primeras vanguardias artísticas se versionaron a gran escala para colocarlos ante los rutilantes edificios de grandes empresas o, en particular, en las inmediaciones de los nuevos museos de arte moderno que proliferaron durante la Guerra Fría (Gómez Aguilera 2004, 42). Cuando en 1968 se inauguró la Neue Nationalgalerie de Berlín, diseñada por Ludwig Mies van der Rohe, este no solo impuso que la primera exposición estuviera dedicada a su escultor favorito, Alexander Calder, sino que también había colocado en el espacio aterrazado de la nueva plaza sobreelevada una reciente escultura de este autor, *Heads and Tail*, y otra de Henry Moore, *The Archer*. No había connotaciones políticas en los títulos ni en los temas de esas dos abstracciones surrealistas de resonancias infantiles, monumentalizadas por sus grandes dimensiones: lo último que querían las autoridades del Berlín occidental eran esculturas *engagés*; preferían el arte abstracto, más inocuo políticamente, aunque allí y entonces nada carecía de simbolismo político, incluso la nacionalidad americana y británica de los autores.

Lo mismo ocurría en la España de Franco y en los años de la transición democrática, donde el arte público abstracto se convirtió en arma política de doble filo, que el régimen esgrimía como emblema de su liberalismo y su adhesión a influencias norteamericanas, mientras que los movimientos democráticos convirtieron también en símbolo de sus reivindicaciones las abstracciones del grupo El Paso o, especialmente, de los escultores vascos (García Guatas 2012). El caso más llamativo fue la escultura de Eduardo Chillida *Lugar de Encuentros III*, censurada en 1973 por el entonces alcalde de Madrid, por lo que Joan Miró la puso a la entrada de la Fundación Miró de Barcelona, donde permaneció unos años, hasta que en 1978 pudo ser instalada en su previsto emplazamiento madrileño, ante la fuente del Museo de Escultura Abstracta de La Castellana.⁵

5 Formaba parte de una serie de obras similares que Chillida instaló sin problema en otros espacios públicos de Bilbao, Toledo, Madrid y Palma de Mallorca; esta llegó a ser colgada unos meses en el Museo de Escultura Abstracta de La Castellana, hasta que en abril de 1973 el alcalde Carlos Arias Navarro la mandó retirar, quedando arrumbada en el pavimento a la espera de nueva decisión, que se prolongó años —de ahí que fue apodada como *La sirena varada*—. Hubo encendidas polémicas en la prensa y, además de Miró, muchos otros artistas se solidarizaron con Chillida. Gracias a esta presión social, el 2 de septiembre de 1978 fue colocada definitivamente en el museo al aire libre de La Castellana, unos meses antes de las primeras elecciones municipales.

En aquella época casi resultaba difícil imaginar un nuevo museo de arte sin la inevitable presencia en la vecindad de algunas esculturas modernas o instalaciones artísticas, en un jardín, plaza, fuente o estanque. El *súmmum* se alcanzó en los parques de esculturas y museos de arte al aire libre, que proliferaron entonces por todo el mundo capitalista. Aunque en el Open Lucht Museum de Amberes no solo esparcieron sus esculturas en el parque Middelheim, sino que también construyeron edificios para albergar parte de la colección y servicios, de manera que dejó de ser estrictamente un museo al aire libre. De hecho, lo más habitual ha sido aunar esa musealización de esculturas al abierto con el típico edificio moderno cerrado sobre sí mismo, como ocurre en el Hirshhorn Museum and Sculpture Garden de Washington D. C., inaugurado en 1974, cuyo edificio y jardín de esculturas fueron diseñados por el arquitecto Gordon Bunshaft.

Un contramodelo se planteó —como en tantos otros aspectos—, en el Centro Pompidou de París, cuyos transgresores arquitectos, Renzo Piano y Richard Rogers, querían romper con el paradigma de museo rodeado de jardines y esculturas, alineando su edificio en un lateral para proporcionar más espacio a una amplia plaza dedicada a la gente, un *plateau* para los ciudadanos. En lo que ellos sí hubieran deseado seguir el ejemplo del pabellón español de 1937 era en su «fachada parlante», pues también querían que el museo llamase la atención con grandes carteles y fotografías cambiantes, rótulos luminosos con lemas e informaciones, etc. Se encargaron monumentales obras de arte público, como el retrato cinético de Georges Pompidou por Vasarely o el *Crocodome* de Tingely, pero estaban en la planta calle y el sótano del edificio, abiertos a todos gratuitamente cuando se inauguró el edificio en 1977. A la vez, se programaron en el *plateau* Beaubourg actuaciones de *artistes de la rue*, una hermosa denominación francesa que incluye a los músicos, danzarines, mimos y prestidigitadores callejeros.

Aquella reivindicación de la plaza como espacio simbólico de convivencia ciudadana abierto ante el museo fue un anticipo de la vuelta al centro urbano reivindicada en la posmodernidad; pero no fue comprendida en su tiempo. Como contraejemplo, recuérdese la provocadora intervención de Joseph Beuys en Kassel, ciudad que en 1982 le había invitado a participar en la Documenta 7: el artista hizo descargar un camión de piedras basálticas en la plaza delante del Museum Fridericianum y dijo que solo se podían retirar de allí a otras vías urbanas del municipio con la condición de que allá donde se llevasen cada uno de los 7.000 bloques de piedra fuera plantado un roble (Sobrino 1999, 91). Así se hizo, aunque estas piezas basálticas les parecieron más bien feas a muchos ciudadanos de Kassel, y cuando un motociclista murió en un accidente al chocar contra una de ellas, cobraron un carácter de monumento luctuoso. Pero gracias al apoyo del alcalde socialdemócrata de la ciudad y a la contribución económica de la norteamericana DIA Foundation, en la ceremonia de inauguración de la Documenta 8 en 1987 se plantaba la última pareja de árbol/piedra constitutiva de la instalación monumental titulada *7.000 Oak-Trees*, un triunfo

póstumo de un artista moderno impuesto sobre las polémicas de la prensa y tantos renuentes ciudadanos.

Podrá parecer un *modus operandi* más propio del absolutismo ilustrado que de una democracia moderna, pero estos escrúpulos no afectaban a Beuys y sus partidarios, que quisieron expandir este controvertido experimento de *escultura social* por otras ciudades del mundo.⁶ De cualquier forma, el arte público con vocación socio-cológica siempre ha sido una aspiración muy arraigada en los museos de Alemania. Bien lo atestigua el Skulpturenmuseum Glaskasten en Marl, cuya sede se inauguró en 1982 en la plaza del Ayuntamiento, pero que desde 1990 ha ido colonizando con grandes esculturas muchas zonas de la ciudad, desde el centro urbano a la histórica clínica Paracelsus o el antiguo cementerio. En realidad, es un caso muy próximo a los museos de escultura al aire libre, dado el gran porcentaje de su colección que se muestra en *parterres* al abierto.

El fin de la era moderna no supuso una solución de continuidad en esas prácticas museísticas de *urban art sprawl*, pero el populismo político y cultural de la posmodernidad sí prestaría más observancia a las controversias públicas, cortejando a la opinión popular frente a las élites artísticas e institucionales. El espacio público en torno al museo dejó de ser un bucólico jardín con esculturas meramente decorativas, para convertirse a veces en una palestra de valores discrepantes, en un ring de confrontación.

Literalmente, eso es lo que ocurrió con la explanada que corona las escaleras conducentes a la entrada del Philadelphia Museum of Art, cuando en 1982 se instaló allí la estatua de Rocky Balboa, encargada al escultor Thomas Schomberg para el rodaje de *Rocky III*. Acabada la película, Sylvester Stallone la donó a la ciudad asumiendo que se quedaría en ese emplazamiento; pero los responsables del museo protestaron por considerarla de escaso interés artístico, y tras grandes polémicas en la prensa las autoridades municipales la trasladaron primero al pie de las escaleras y luego la llevaron junto a un polideportivo en la periferia sur, hasta que, tras otros avatares, en el 2006 retornó de nuevo por aclamación popular a las inmediaciones del museo, aunque en un emplazamiento más apartado de la famosa escalinata, en un área verde adyacente. Es un motivo fotográfico favorito para muchos turistas y locales, que la han convertido en ícono de la ciudad de Filadelfia, aunque obviamente aún no ha sido asimilada por la alta cultura, a pesar de las reivindicaciones posmodernas del kitsch.

6 Eso sí, en Nueva York se optó por una intervención de perfil bajo cuando en 1988 la DIA Foundation instaló cinco bloques de basalto emparejados con otros tantos árboles a lo largo de la acera ante la sede de su centro de exposiciones en la calle 22 oeste, entre la 10ª y 11ª avenidas. Allí siguen, ahora como recuerdo melancólico del pasado, ya que la institución ha trasladado sus colecciones y exposiciones a Beacon; de manera que este ejemplo de arte público ha perdido el glamour añadido que le daba su localización frente a uno de los epicentros más frecuentados de la oferta museística en Manhattan.

De hecho, en la bibliografía especializada aparece reiteradamente como ejemplo de los dilemas planteados en la América de Reagan por la instrumentalización populista de la opinión pública, desairando públicamente al *establishment* artístico representado por los responsables del museo, sin competencias para decidir sobre el arte puesto de puertas afuera (Rice 1993; Knight 2008, 98–99).

En realidad, lo que verdaderamente nos importa aquí de aquella querrela mediática no es la escultura en sí, ni el final negociado al que se ha llegado —que la sitúa al pie de la escalinata, algo más lejos de la fachada del museo—, sino constatar que la polémica se centró en torno al valor monumental de esta figura realista —pero que no representa a un héroe real, sino a un personaje de ficción— y el valor añadido de su emplazamiento —pues se alinea visualmente con la fachada del museo, por un lado, y, por otro, nada menos que con el monumento dedicado por la ciudad de Filadelfia a George Washington—. Según esta explicación, la gente que sube corriendo las escalinatas que conducen al museo y en la cima levanta los brazos como Rocky se identifica con los valores sociales que supuestamente encarna esta figura —el proletario de origen inmigrante que con tesón se sobrepone a todo tipo de contrariedades—. ¿De verdad?

Algunos se han tomado este tipo de discurso demasiado en serio, y probablemente es el caso de Jonathan Borofsky, autor del *Hammering Man*, una gigantesca escultura de acero realizada en 1992 para la plaza de ingreso ante la nueva sede central del Seattle Art Museum, en cuya web institucional el escultor se esfuerza exageradamente por explicar su iconografía como un homenaje a la clase trabajadora:

El Hombre Martilleando es un trabajador. El Hombre Martilleador alaba al trabajador. Al artesano popular, al minero de carbón surafricano, al operario de computadoras, al granjero o al trabajador aeroespacial: la gente que produce las cosas que necesitamos... El Hombre Martilleando aparece de pie (y trabajando) en la plaza, sin pedestal... El estado de Washington es conocido por su industria aeroespacial, electrónica, maderera, pesquera, agrícola y minera: gente que trabaja con sus manos. Ojalá esta escultura sea un símbolo para todas las personas de Seattle, que trabajan con las del resto del planeta para crear una humanidad más feliz y más ilustrada. Quiero que esta obra diga algo a toda la gente de Seattle, no solo a los artistas, sino a las familias, jóvenes y viejos. Me gustaría que los niños asocien el regocijo al ver funcionar el Hombre Martilleando con los potenciales misterios que un museo puede ofrecerles en el futuro. En el fondo, la sociedad venera al trabajador. El Hombre Martilleando es el trabajador que hay en todos nosotros.⁷

A juzgar por las fotos colgadas en Flickr, la gente manifiesta interés por este esbelto personaje, pero ni se identifican con él ni lo han convertido en un ícono de la ciudad, como lo es para la capital del País Vasco el también larguirucho *Caminante* de Juanjo Eguizábal (Aramburu 2004, 83). ¿Quizá porque Borofsky tiene esparcidos por el mundo

7 Véase Seattle Art Museum: *Hammering Man*. Disponible en: www.seattleartmuseum.org/visit/hammerman.asp.





otros hombres martilleadores muy similares, de manera que no se percibe como una imagen identificativa de Seattle? Lo dudo, pues en este caso hay un valor añadido, su emplazamiento ante el museo: no me parece casual que al buscar imágenes del *Hammering Man* en Internet aparezca mayoritariamente su silueta negra, con un brazo móvil de aluminio subiendo y bajando un martillo, ante la colorista fachada posmoderna del edificio diseñado por Robert Venturi para el Museo de Seattle, ahora en el corazón de la ciudad, procedente de los verdes prados de Volunteer Park, el paraje suburbano donde estaba desde los años treinta.

No toda pieza artística de naturaleza *monumental* colocada en el espacio público es susceptible de alcanzar cierta mitificación colectiva, por más que esté en medio de una plaza urbana, en una zona concurrida, ante una fachada muy fotografiada... Incluso es irrelevante si exalta valores patrióticos o virtudes cívicas. Cuando en 1994 el Ayuntamiento de Marsella inauguró el Musée d'Art Contemporain, cuyo recinto está ahora lleno de esculturas contemporáneas, se pensó que su emplazamiento periférico en el barrio de Bonneville, lejos del epicentro turístico-cultural de la ciudad, requería un arropamiento artístico en el entorno urbano con intervenciones de arte público firmadas por célebres artistas. En una rotonda cercana se instaló

entonces una obra de Daniel Buren procedente de otro emplazamiento para el que fuera realizada en 1989, año del bicentenario de la Revolución Francesa, de cuyas conmemoraciones surgió esta instalación titulada *Mât des Fédérés*, concebida como una constelación de siete intervenciones públicas en otras tantas ciudades francesas, relacionadas con el envío de voluntarios para la guardia nacional que lucharon por un régimen constitucional: en su honor colgaban quinientas banderolas a rayas azules y blancas de un mástil... sin ningún cartel explicativo o algún otro elemento identificador que lo hiciera reconocible como una obra de arte conceptual dedicada a su memoria. Paralelamente, también sin cartela, se instaló en otra rotonda un monumental bronce de César titulada *Pouce Géant*, una de las muchas versiones que ha realizado este artista marsellés ampliando su pulgar en gran tamaño, la mayor de las cuales había sido instalada en Seúl con motivo de los Juegos Olímpicos de 1988, a partir de cuyo éxito le encargaron otras similares en París y más ciudades, entre ellas la situada en esta rotonda de la Avenue de Hambourg en Marsella. Muchos locales y turistas se hacen fotos allí; algunos hasta las cuelgan luego en Internet, y por sus comentarios parece que la identifican y valoran como obra de arte, e incluso la relacionan con el vecino MAC. En cambio, el monumento de Buren pasaba muy desapercibido y recientemente el Ayuntamiento de Marsella, siguiendo el precedente de los demás municipios donde se había instalado esta constelación de mástiles, ha procedido a retirarlo por su mala conservación, con la aquiescencia del artista y ante la indiferencia general del público. La instalación de Buren parecía una cosa extraña plantada en el barrio. En cambio, el gigantesco pulgar de César, que solo es una versión más de una escultura múltiple presente en muchas ciudades de Francia y del mundo, se ha convertido en enseña identitaria local. Así pues, no es la temática o los personajes exaltados lo que confiere valor *monumental* a este tipo de escultura pública, sino las plusvalías afectivas o los simbolismos añadidos por el entorno urbano (Xivillé 1995), sublimado por el aura de la institución museo que sirve como telón de fondo (Ribalta 1998).

En Colombia tienen otro ejemplo paradigmático, la céntrica Plaza Fernando Botero en el casco histórico de Medellín, donde se trasladó el Museo de Antioquia en el año 2000, en el edificio art déco del antiguo Ayuntamiento, en cuyo interior se muestra la copiosa donación de colecciones artísticas entregadas por el famoso artista local, cuyo nombre se ha dado a la plaza, donde hay veintitrés esculturas en bronce que bien podemos calificar como monumentales. Lo son, desde luego, por su gran tamaño y por sus abultadas proporciones, aunque en este caso nadie defina esas figuras rechonchas como monumentos en honor de valores proletarios o costumbristas. Simplemente son divertidos mojones urbanos del itinerario desde el metro-bus al museo, contemplados y fotografiados por muchos viandantes a quienes así se les olvida la impresión de inseguridad que todavía pudieran sentir en medio de un área otrora conflictiva, que ahora cuenta con más vigilancia, gran flujo turístico y mayor actividad comercial (Hernández 2002).

De la misma manera que los museos ponen banderolas en sus fachadas e indicadores de señalización en las calles, otra forma de acentuar su visibilidad y su recobrado

protagonismo en el entorno urbano es a través de obras de arte público que llamen la atención de los ciudadanos y mojonen el acceso de los visitantes hasta su entrada. En España, uno de los más coherentes ejemplos del recurso a la escultura pública monumental para marcar itinerarios visuales y reconducir el flujo turístico a un museo lo tenemos en Zaragoza, cuyo Ayuntamiento comenzó instalando en 1986, a ambos lados de la entrada del recién inaugurado Museo Pablo Gargallo, en la céntrica plaza de San Felipe, dos versiones en bronce de los jinetes clásico y moderno ideados originalmente por este autor para el Estadio Olímpico de Barcelona, a los que luego se han añadido otras gigantescas figuras en bronce de un joven pastor con águila en el 2003 y de una vendimiadora en el 2010, cuatro monumentales gargallos colocados estratégicamente que marcan un itinerario desde la peatonal calle Alfonso I, la arteria principal del casco histórico, por la que circulan tantos ciudadanos, turistas y peregrinos hacia la basílica de la Virgen del Pilar.

Sin duda el hecho de que dicho museo sea municipal, como el de Medellín, ha facilitado esta expansión de esculturas por las calles del centro urbano, ya que de haberse tratado de instituciones dependientes de las administraciones regionales o estatales hubieran tenido que establecer colaboraciones no siempre fáciles entre autoridades políticas distintas. En todo caso, instalar una obra en la calle supone siempre conjugar opiniones y potestades diversas, no solo las de quienes tienen competencias sobre el espacio público escogido, sino también la del artista o sus herederos, la del arquitecto del edificio museístico y, por supuesto, la de los responsables del museo o sus superiores jerárquicos.

En el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, un edificio de Richard Meier inaugurado en el corazón del antiguo Barrio Chino en 1995, al año siguiente propusieron a prestigiosos artistas contemporáneos internacionales⁸ que imaginaran intervenciones que establecieran un diálogo crítico. Sin embargo, ninguno de esos transgresivos catorce proyectos debió parecer factible, pues el museo decidió en 1998 tomar una opción más continuista. Junto a la fachada principal, que da a la nueva Plaza de los Ángeles, instalaron la escultura *La ola*, del veterano Jorge Oteiza, una versión ampliada de unos 3.500 kilos realizada en aluminio, basada en una pequeña obra de bronce de 1957; y para la otra plaza posterior del MACBA, también de nueva urbanización, decidieron encargar una obra a Eduardo Chillida. El efecto emulación, sin duda, pesó mucho, pues existía en el extranjero el precedente de un Chillida instalado el año anterior ante la Pinakothek der Moderne en Múnich, y de los colocados ante el Musée Olympique de Lausana, o ante la fachada de la Neue Nationalgalerie de Berlín, el célebre *Gudari* de 1975; y en España había ya un Chillida delante del Museo de Bellas Artes de Bilbao,

8 Participaron Ignasi Aballí, Daniel Buren, Fortuny/O'Brien, Magdalena Jetelová, Tadashi Kawamata, Rosie Leventon, Perejaume, Pipilotti Rist, Terry Smith, Montserrat Soto, Richard Venlet, Michel Verjux, Richard Wilson y Craig Wood. El museo hizo una exposición y un catálogo titulados *Mirades (sobre el Museo)*, sobre los que hay información en su web (www.macba.cat/es/expo-miradas-sobre-el-museo).

Pablo Gargallo, esculturas entre la calle Alfonso I y la plaza donde se halla el Museo Gargallo, en el casco histórico de Zaragoza.



otro junto al Centro Gallego de Arte Contemporáneo en Santiago de Compostela, etc.⁹ Pero en esta ocasión no se le encargó una escultura, sino un mural en hormigón cocido y óxido de cobre, de 15,55 x 5,9 m, para decorar la tapia de separación entre el recinto del museo y las viviendas pobres del vecindario: una manera de captar la atención de las miradas o fotografías, disimulando un poco la fea realidad urbana al otro lado del muro.

9 En cambio, resulta curioso que inicialmente no pusiesen ningún monumento de Chillida junto al Guggenheim Bilbao —cuya brillante fachada de titanio ahora contrasta espléndidamente con su escultura de acero cortén *Abrazo XI*, pero no la han puesto en las plazas públicas del entorno, sino asomada a un balcón al que solo pueden acceder visitantes desde las salas expositivas del recorrido museístico interior—. Cuando en el 2001 se construía el Museo Artium de Arte Contemporáneo en Vitoria, las autoridades políticas optaron por instalar en la plaza una escultura de 45 metros en hierro rojo, *La mirada*, del valenciano Miquel Navarro, financiada por Caja Vital.

Arte in situ urbanístico–museístico: algunas consideraciones estéticas y políticas de actualidad

Los museos se han convertido en protagonistas de procesos de revitalización urbana en los cascos históricos y cinturones industriales, donde el público se está reapropiando de lugares dotados de gran significación histórica. Es más, tanto si se trata de edificios reconvertidos como de arquitecturas de nueva planta, ahora abundan en los museos los espacios en bruto, las grandes naves donde acoger a muchedumbres, las galerías comerciales... cada vez se parecen más al espacio público de calles, galerías comerciales, aeropuertos o centros de ocio. A veces el maclado arquitectónico entre el espacio museográfico y el urbano está tan interconectado que cuesta diferenciarlos (Minissi 1988; Layuno 2007). También ahora que llenamos la calle de instalaciones artísticas temporales o permanentes, usándola como museo, en el interior de los museos están proliferando obras que plantean un reto original a los artistas, al estar puestas al encuentro del público en espacios de tránsito, con vocación de monumento (¿qué otra cosa es el *Broken Obelisk* de Barnett Newmann en el gran atrio central del MoMA neoyorquino?) o concebidas con carácter de encargo *site specific* para determinadas salas cuya arquitectura, lejos de la homogeneidad neutra del *white cube*.

Esta última *contaminación* de nuestra experiencia del arte contemporáneo dentro y fuera de los museos ha sido muy bien analizada por el profesor Javier Panera en un artículo admirable, donde menciona como ejemplos la gigantesca escultura *Snake*, concebida por Richard Serra con base en tres sinuosas planchas de acero para la sala *Fish* del Guggenheim–Bilbao,¹⁰ y la monumental escultura floral en forma de perro situada a las puertas de ese mismo museo, «que hoy parece gustar a todo el mundo, hasta el punto de que se ha convertido en el lugar favorito de Bilbao para hacerse fotografías de bodas, bautizos y comuniones» (Panera 2002, 202). Destaco estas palabras porque yo considero un dato muy significativo que arte público escoge la gente para fotografiar y fotografiarse, haciendo luego circular esas imágenes entre amigos, en las redes sociales. El Guggenheim–Bilbao tiene dos piezas de Jeff Koons en su colección propia, ambas expuestas al aire libre. Pero mientras *Tulips* está en una

10 Otro buen ejemplo es la *Installation for Bilbao* creada por Jenny Holzer en 1997 expresamente para uno de los repliegues internos del edificio diseñado por Gehry, que se hace eco de la dialéctica mantenida siempre por esta artista entre el arte en el espacio público y en espacios institucionales: son nueve paneles verticales de diodos luminosos de doble cara en los que corren las letras de aforismos —en euskera, español e inglés— que provienen de una poética composición sobre el sida antes utilizada por la artista para otra proyección instalada en un espacio exterior de Florencia. Uno puede verlos desde el gran hall del museo o atravesarlos para refugiarse en las paredes curvas de una sala cóncava de gran altura, contemplando variados contrastes de luz y color conforme esta catarata de letras verticales va corriendo en colores cambiantes por las estructuras verticales de doce metros de alto. Yo disfruto como un niño cada vez que la atravieso, porque me veo como los personajes de las películas que se refugian en una cueva detrás de alguna cascada. Pero a la vez me siento culpable de divertirme así porque sé que es una obra de poética doliente y creo que para el resto del público simplemente funciona como un hermoso juego visual, quizá debido a que nadie llega a captar algún significado en los leds, pero también porque todos la contemplamos con el mismo espíritu lúdico propio de los consumidores del arte público.



terrazza a la que solo se accede tras pagar la entrada al museo, el perro *Puppy* sí es innegablemente arte público, patrimonio apropiado por los ciudadanos, entre otras maneras, con sus fotografías. No deja de ser revelador que se haya celebrado hace poco su decimoquinto aniversario con un concurso popular de fotos.

El Guggenheim-Bilbao, que cobra entrada muy cara a sus visitantes, no les permite hacer fotos, pero hay que reconocerle su mérito al decidir instalar en el espacio público buena parte de la colección propia (López-Remiro 2009), comprada con el dinero de los ciudadanos, que así se benefician más de la inversión realizada con sus impuestos. Casi todas son piezas adquiridas a galeristas u otros intermediarios, así que la mayoría no son encargos en que sus autores hayan planteado soluciones *site specific*, pero algunas han adquirido nuevos valores en su localización. Tanto el *Puppy* de Koons como *Maman* de Louise Bourgeois eran obras preexistentes, que antes de recalar en Bilbao habían itinerado por el mundo, siendo particularmente interesantes para el tema de este artículo el montaje del enorme fox terrier ante el Museo de Arte Contemporáneo de Sidney, y la exposición de la gran araña en el Turbine Hall del Tate Modern en Londres. Ambos emplazamientos prefiguraron el éxito de su ubicación actual, donde se han convertido en elementos tan icónicos del museo y la ciudad como el famoso edificio ante el cual están instalados, y han pasado a la cultura popular, incluso a los chistes de los bilbaínos, gente que presume de hacer todo a lo grande, así que ambos animales gigantes tienen un valor añadido in situ. Pocos ciudadanos serán conscientes de que la figura floral del perro estuvo inspirada en un

jardín clásico europeo del siglo XVIII o que la araña representase para su autora una alusión a su propia madre, que pasaba los días tejiendo, y era su principal defensora frente a las amenazas de su padre o del mundo exterior. Aquí y ahora tienen muchos otros significados más, dentro del creciente conjunto de obras de arte público instaladas en torno al Guggenheim-Bilbao.¹¹

Por eso, mejor que la cualidad tan apostillada de *site specificity* (Candela 2004, 253–255), bien podríamos reivindicar el latinismo *in situ*, que también tiene sus partidarios entre artistas y ensayistas (Poinot 1999, 91–99). Lo cierto es que el término inglés *site* solo se refiere a un emplazamiento concreto, dejando de lado otras condiciones tan importantes en una intervención artística como la circunstancia temporal (¿se trata de una instalación perenne o efímera?), el contexto artístico (¿está concebida para ser experimentada en vecindad de otras piezas?, ¿cabe añadir nuevas creaciones artísticas en su entorno?) o el destinatario (¿los testigos que asisten en directo a esa intervención o el público en general a través de fotos, documentales o Internet?). Por tanto, quienes estamos especialmente interesados en este más amplio espectro semántico tal vez haríamos mejor en recurrir al término latino *situs*, que no solo se refiere a un lugar, sino también a las circunstancias de cualquier tipo constituyentes de una *situación*.

Indudablemente, una obra monumental ubicada ante el telón de fondo de la entrada de un museo es arte *in situ* y responde a determinados requerimientos específicos. El primero, en nuestra sociedad de consumo donde las instituciones culturales son destino masivo del ocio turístico, es que la escultura en cuestión resulte atractiva: en algún caso su silueta y la del edificio se llegan a usar como *logo* del museo. De cualquier forma, no está de más que la escultura escogida sirva como reclamo popular, y el éxito del perro y la araña gigantes delante del Guggenheim-Bilbao forman parte de un esquema repetido de «museo con mascota monumental delante». Como precedente, cabe citar *La paloma*, colosal escultura en bronce de seis metros obra de Juan Soriano, que domina la plaza ante el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey desde su apertura en 1991. Igualmente, cuando se inauguró en 1997 el ZKM de Karlsruhe, se puso en medio de la plaza un gran perro rojo que la presidió hasta el verano del 2009, nueva versión del *Rote Hund für Landois* que el norteamericano Keith Haring había realizado diez años antes para el Skulptur-Projekte in Münster. En 1998, en la terraza del flamante edificio del Musée d'Art Contemporain de Estrasburgo, se instaló como titánico centinela

11 Además del enorme perrito *Puppy* de Jeff Koons y de la gigantesca araña *Mummy* de Louise Bourgeois, hay también instaladas en el espacio público en torno al Guggenheim-Bilbao otras piezas propias de la colección, como la escultura de acero inoxidable *Tall Tree & The Eye*, de Anis Kapoor, la intervención de Daniel Buren *Arcos rojos* en el puente de La Salve o la gran instalación titulada *Niebla*, obra de Fujiko Nakaya, consistente en unos quemadores que se ponen en función al atardecer. Por otra parte, entre el Palacio Euskalduna, el Museo Guggenheim y la Alameda de Abandoibarra se inauguró a finales de marzo del 2003 el llamado Paseo de la Memoria, obra del arquitecto Javier López Chollet, un itinerario de tres kilómetros que incluye una zona de recreo infantil con columpios de diseño, una fuente interactiva, una cafetería-terrace al aire libre, el nuevo centro comercial urbano Zubiarte y un sinfín de esculturas, entre las que destaca *El vigía* de Chillida y la *Bailarina* de Dalí, entre otras obras de Tucker, Lüpertz, Zugasti, Garraza, etc.

Abraham Etungat, *Bird of Spring*, ante la Vancouver Art Gallery, cuyo tejado lleva en cada esquina un barco, formando la instalación de Ken Lun, *Four Boats Stranded*.



el caballo en bronce de cuatro metros de alto y 800 kg titulado *Hortus conclusus*, una obra del italiano Mimmo Paladino, anteriormente plantada en el patio del Palais Rohan, sede de los demás museos municipales. Y en febrero del 2011 se instaló ante la entrada del Irish Museum of Modern Art una enorme escultura en bronce de una liebre tocando el tambor, titulada *The Drummer*, donada por su autor, el artista galés Barry Flanagan, que comparte residencia entre Dublín y Londres. Esa proliferación de animales monumentales, sin embargo, no es exclusiva del entorno de los museos, sino parte de un fenómeno que algunos autores han descrito irónicamente como ejemplo de banalización del arte público (Remesar y Nunes da Silva 2010).

También ante las escaleras que conducen a la entrada principal de la Vancouver Art Gallery se ha erigido en la plaza que da a Howe Street un monumental pájaro en bronce, *Bird of Spring*, que es una ampliación de una pequeña escultura tallada en piedra en 1979 por el artista Abraham Etungat. En este caso la clave está en que su autor era esquimal, pues este museo está rodeado de esculturas representativas de las principales minorías étnicas de la ciudad: en el tejado del museo hay una instalación elocuentemente titulada *Four Boats Stranded: Red and Yellow, Black and White*, encargada en 2001 al reputado artista local chino-canadiense Ken Lun, quien hizo poner en cada esquina del edificio un homenaje a un barco distinto —una canoa india, un barco carguero africano, el vapor japonés Komagata Maru que en 1914 protagonizó un escándalo racista, y el barco del capitán George Vancouver, el HMS Discovery—, cada



Roy Lichtenstein, *Brushstroke*, en la plaza de la ampliación de Jean Nouvel, MNCARS, Madrid.

uno orientado a uno de los puntos cardinales y pintado con los respectivos colores estereotípicos de las razas india, asiática, negra y blanca. Del mismo modo, el edificio del Museum of Anthropology de la Universidad de Columbia Británica tiene su entrada principal flanqueada por dos esculturas de bienvenida, recientemente encargadas a sendos artistas de la etnia musqueam, mientras en la explanada pública trasera también hay postes y otras piezas de escultores de origen haida, gitxsan, nisga'a, oweekeno, etc. (Lorente 2011). Los canadienses están llegando a un gran refinamiento en estos protocolos urbanos de lo políticamente correcto.

El juego político también influye sutilmente de muchas otras maneras. Teniendo en cuenta la adhesión a la II República Española de Alexander Calder, no es sorprendente que el gobierno de Felipe González plantase en 1992 su escultura *Carmen* como complemento al aire libre del masivo edificio del madrileño Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Lo original fue que no lo pusieran delante —quizá porque cuando se inauguró el museo la nueva plaza estaba aún por urbanizar—, sino en un jardín interior, concebido como un espacio público accesible gratuitamente. Fue el primer paso de una apuesta que se ha ido ampliando y construyendo por agregación, con muy heterogéneas opciones, reveladoras del gusto de sus sucesivos políticos, directores y arquitectos. La réplica en cemento de la escultura de Alberto *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, instalada desde el 2001 en la plaza Sánchez Bustillo, ante la entrada principal, fue otro homenaje histórico al ya mentado pabellón de la República Española en la

Exposición Internacional de París de 1937, que está pormenorizadamente explicado en el montaje expositivo interior, porque para él se realizó el *Guernica* de Picasso, que es la joya del museo. Más curiosa ha sido la elección de la monumental *Brushstroke (Pincelada)* de Roy Lichtenstein de 1996 para decorar la plaza/patio que sirve de acceso a la ampliación de Jean Nouvel —por sugerencia del propio arquitecto, que propició la celebración de una exposición suya en el museo el año 2004—. Recientemente, se ha añadido en esta nueva plazoleta de entrada una pieza de Rogelio López Cuenca, *Decret n.º 1*, uno de los irónicos paneles diseñados en 1992 por este artista para el recinto de la Exposición Universal de Sevilla que entonces no se llegaron a usar —pero en este caso sí lleva una cartela identificativa, no como los instalados en el recinto del sevillano CAAC—. Es muy representativo de la apuesta por el arte conceptual del actual director del Reina Sofía, Manuel Borja Vilel, quien además ha propiciado la apertura gratuita al público de las azoteas originalmente previstas en la ampliación como mirador reservado para eventos de pago, transformándolas así en un nuevo espacio público, en el cual se ha instalado una obra «callejera», la divertida carroza *Tri-Uni-Corn*, donde Antoni Miralda representó en fibra de vidrio un buey, un cerdo y un cordero con cuernos en sus frentes.

Así, en muchos sentidos, el MNCARS está tomando el relevo del Centro Pompidou, cuyas planta calle, escaleras mecánicas y terrazas, concebidas originalmente como un foro ciudadano, continuación del *plateau* Beaubourg, ya no son espacios de libre tránsito público, sino reservados a los visitantes con ticket de entrada. Podrá parecer una nimiedad en ambos casos, pues tanto el museo madrileño como el parisino cobran poco o nada por el billete, y más aún en la Tate Modern u otros museos de acceso gratuito, pero en el MoMA neoyorquino, que es tan caro, la nueva remodelación arquitectónica inaugurada en el 2004 permite la circulación gratuita por toda la planta baja, incluido el jardín de esculturas: los viandantes pueden atravesar el edificio como un *pasaje* para ir de la calle 53 a la 54 sin dar la vuelta a la manzana. Pero no es el único modo en que los espacios de los museos se parecen cada vez más a los espacios públicos. Otro rasgo, digno de aplauso, es la total libertad para hacer fotografías de uso personal¹² de que ahora gozan los visitantes de las colecciones en el interior del MoMA de Nueva York, del MNCARS de Madrid, del Louvre y demás museos nacionales franceses u otras muchas instituciones museísticas de todo el mundo. Incluso en eso los museos se están emparentando a los espacios públicos.

Por su parte, el parisino Centro Pompidou, que siempre ha marcado tendencia, lo hace ahora de nuevo al retirar la escultura de un macetero de 3,5 m que se erigió en 1998 sobre un alto zócalo ante su fachada principal. Era uno de los muchos que, en

12 Para su publicación, los museos siguen reservándose derechos de reproducción, además de los que correspondan a la propiedad intelectual de los artistas, tema este que nos llevaría a otras polémicas de actualidad. VEGAP, la entidad gestora de esos derechos en España, inicialmente interpretaba que las obras de arte en espacios públicos estaban exentas de pago; pero ahora exige dinero por reproducir monumentos públicos. Por eso, en la Asociación Española de Críticos de Arte tuvimos que volver a maquetar las actas del congreso *Arte público hoy*, eliminando casi todas las fotos que ilustraban los textos (Alvira y García Vega 2010).



diferentes tamaños, ha realizado el artista Jean-Pierre Raynaud, con la particularidad de que este, titulado *Pot doré*, por ser de poliéster recubierto de pan de oro, respondía a un encargo del joyero Cartier, que inicialmente lo instaló en el parque de esculturas de su Fundación en Jouy-en-Josas, de 1985 a 1993. Pero finalmente llegó al Plateau Beaubourg como depósito de la Fundación Cartier, que en 1999 lo donó al Estado. Sin embargo, allí aquel monumento de una multinacional del lujo no acababa de convencer a muchos, incluido al propio autor, a cuyas instancias fue retirado en octubre del 2009 y trasladado a la terraza del quinto piso del Centro Pompidou, convirtiéndose a partir de entonces en un ítem más de la colección del Museo Nacional de Arte Moderno. Ahora su lugar en la plaza está ocupado, desde el 28 de junio del 2011, por otra pieza de la colección de más de seis toneladas datada en 1974: *Horizontal*, de Alexander Calder, un gigantesco *stable-mobile*.

Haciendo honor a esta denominación, los responsables del museo afirman que no saben si se trata de una ubicación definitiva o si dentro de unos años lo mudarán de allí. Tanto mejor. Si la calle es un museo, hay que desdramatizar el hecho de retirar o cambiar de sitio las esculturas de la calle. Mi ejemplo favorito es el Musée d'Art Contemporain de Lyon, porque no solo tiene obras monumentales en el exterior, como la ciclópea escultura del chino nacionalizado francés Wang Du, *World Markets*, que imita un gigantesco papel arrugado pero está hecha de acero inoxidable, sino que también hay muy variadas obras de arte público instaladas, de forma

▲ stARTT (Simone Capra, Claudio Castaldo), WHATAMI, instalación temporal de un jardín con flores luminosas de resina de vidrio, en la plaza del MAXXI, durante el verano del 2012.

permanente o no, en torno al edificio o en el vestíbulo u otros lugares de tránsito libre público y gratuito, concebidos como *espacios expositivos*, en los que van colocando unas piezas u otras.

Por ser un museo municipal, cuentan con la complicidad del Ayuntamiento, pero otros museos sin competencias para instalar piezas en la calle, siquiera temporalmente, lo han resuelto creando en una parte de sus terrenos una plaza de uso público que sigue siendo propiedad suya. En el caso del MAXXI de Roma, o el PS1 de Nueva York, incluso hay concursos regulares para proyectos arquitectónico-urbanístico-escultóricos al aire libre en el respectivo solar reservado a tal fin en ambos recintos. Por desgracia, el Instituto Valenciano de Arte Moderno, que venía utilizando su terraza exterior para la instalación temporal de esculturas como complemento a sus exposiciones temporales, tuvo que replantearse esta práctica a partir de la vandalización de una escultura de Bernardí Roig en diciembre del 2009 —iparadójicamente, el agresor no era alguien refractario al arte contemporáneo, sino un licenciado en Bellas Artes!—.

Pero estos problemas no deberían suponer un impedimento y, más que una intensificación de los efectivos de vigilancia o seguridad, lo que los museos deberían hacer es redoblar sus esfuerzos por conectar con el público y ganarse la simpatía de los ciudadanos. También en este sentido es ejemplar el Musée d'Art Contemporain de Lyon por sus publicaciones divulgativas, que incluyen su estupendo folleto «Art aux abords du musée», y por sus pioneros programas de actuación con poblaciones desfavorecidas (Amsellem 2000, 301). Así surgió en el 2003 el encargo que el director del museo hizo al artista Yves Henri: una estatua negra de un geniecillo escrutador denominada *Le guetteur du musée*, que hace de vigía en la fachada del museo y forma parte de un colectivo de figuras semejantes esparcidas en diferentes lugares socialmente significativos escogidos por su autor y los vecinos, que en cada caso colaboran con él.

Hoy día son muchos los museos que, para ir al encuentro de un mayor espectro social de ciudadanos, programan actividades e incluso cuentan con subsedes en otros barrios: un recurso habitual son conjuntos de arte público esparcidos por la ciudad, o incluso espacios expositivos a veces al aire libre (Hein 2006, 145). Por cierto, las esculturas están perdiendo protagonismo a favor de murales u otras técnicas: obras de arte conceptual en carteles publicitarios, *street art*, instalaciones luminosas, performances, intervenciones sonoras, grafiti, etc., para las que se ha reivindicado el expresivo nombre de «museo imposible» (Wall 2006, 264–269). No obstante, algunas de estas nuevas técnicas —que se están revelando de gran utilidad como reclamo para los museos, pues al fin y al cabo se inspiran en la propaganda comercial— bien podrían seguir siendo consideradas como esculturas, e incluso remedan el paradigma del monumento escultórico tradicional, colocando en una plaza, sobre un pedestal, alguna figura gesticulante de escala natural. Así, La Hugh Lane Gallery of Contemporary Art en Dublín organizó en 2008, con motivo de su centenario, unas intervenciones urbanas a base de paneles luminosos con siluetas andantes, evocadas mediante ledes sobre

peanas, obra del artista londinense Julian Opie, que colocó cuatro paneles luminosos en la arteria urbana O'Connell Street y otro en Parnell Square, junto a la puerta del museo. Esta última, titulada *Suzanne Walking in Leather Skirt*, fue adquirida para dejarla in situ. Opie ha instalado más versiones en calles de Zurich, Nueva York y otras ciudades, pero no en la plaza ante un museo, como en Dublín. ¿Adivinan cuál de sus imágenes es más buscada en Internet?

Referencias bibliográficas

- Alvira, Fernando y García Vega, Blanca, et ál. 2010. *Arte público hoy: nuevas vías de consideración e interpretación crítica*. Valladolid: AECA, ACYLCA, 2010. Disponible en: <http://www.aecaspain.es/documentos/maqueta_actas_congreso_criticos_de_arte_2009.pdf>, consultado el 22 de mayo del 2012.
- Amsellem, Guy. 2000. «Le musée, la ville et les populations défavorisées», en: *L'Art contemporain: Champs artistiques, critères, réception*, Jean-Pierre Saez (ed.). Paris-Montreal: L'Harmattan, págs. 283-302.
- Aramburu, Nekane. 2004. «Vitoria-Gasteiz: certidumbres y espejismos en la ciudad como museo», en *Cursos sobre el patrimonio histórico. Actas de los XIV cursos monográficos*, José Manuel Iglesias Gil (ed.). Reinos: Ayuntamiento de Reinos-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, págs. 79-93.
- Aramburu, Nekane (ed.). 2008. *Un lugar bajo el sol. Los espacios para las prácticas creativas actuales. Revisión y análisis*. Buenos Aires: CCEBA.
- Birnbaum, Daniel y Gabs-Ulrich Obrist. 2010. «Museums on the move». In *Artforum* (summer), págs. 301-306.
- Candela, Iria. 2004. «¿Paz y prosperidad? Sobre la revisión crítica del monumento conmemorativo», en: *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Juan Antonio Ramírez y Jesús Carrillo (eds.). Madrid: Cátedra, págs. 237-256.
- Costanzo, Michele. 2007. *Museo fuori dal museo. Nuovi luoghi e nuovi spazi per l'arte contemporanea*. Milano: Franco Angeli.
- Fernández, Blanca y Jesús Pedro Lorente (eds.). 2009. *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- García Guatas, Manuel. 2012. «El arte público, reflejo de la transición política de España», en: *On the Waterfront*, n.º 21. Disponible en: <<http://www.ub.edu/escult/Water/index.htm>>, consultado el 22 de mayo del 2012.
- Gómez Aguilera, Fernando. 2004. «Arte, ciudadanía y espacio público», en: *On the Waterfront*, n.º 5. Disponible en: <<http://www.ub.edu/escult/Water/index.htm>>, consultado el 22 de mayo del 2012.
- Gómez Martínez, Javier. 2006. *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*. Gijón: Trea.
- González, Curro. 2010. «Circo orquesta: el fabuloso artista orquesta y su maravillado público (fantasma)». Entrevista de Pepe Yñiguez. Disponible en: <http://www.caac.es/prensa/dossiers/doss_curronz10ent.pdf>, consultado el 28 de marzo del 2012.
- Hein, Hilde. 2006. *Public Art. Thinking Museums Differently*. Lanham/New York/Toronto/Oxford: Altamira Press.

- Hernández, Ascensión. 2002. «El efecto Guggenheim–Bilbao en Latinoamérica: Medellín ciudad Botero. Un proyecto cultural para la paz», en: *Artigrama*, n.º 17, págs. 149–176.
- Hooper–Greenhill, Eileen. 2007. *Museum and Education*. London/New York: Routledge.
- Knight, Cher Krause. 2008. *Public Art: Theory, Practice and Populism*. Malden–Oxford: Blackwell.
- Layuno, María Ángeles. 2007. «El museo más allá de sus límites. Procesos de musealización en el marco urbano y territorial», en: *Oppidum*, n.º 3, págs. 133–164.
- López–Remiro, Miguel. 2009. «El Museo Guggenheim Bilbao: reflexión sobre su papel en la revisión de la escultura pública contemporánea», en: *Arte en el espacio público: barrios artísticos y revitalización urbana*, Blanca Fernández Quesada y Jesús Pedro Lorente (eds.). Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, págs. 257–263.
- Lorente, Jesús Pedro (ed.). 1997. *Espacios para el arte contemporáneo generadores de revitalización urbana*. Zaragoza: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Disponible en: <<http://www.ub.edu/escult/epolis/epolis.htm>>, consultado el 22 de mayo del 2012.
- Lorente, Jesús Pedro. 2008. «La consagración museística del arte público: del monumento ante portas en honor de grandes artistas a los museos virtuales», en: *El museo y la validación del arte*, Diego–León Arango Gómez, Javier Domínguez Hernández y Carlos Arturo Fernández Uribe (eds.). Medellín: La Carreta Editores, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Antioquia, págs. 251–266.
- Lorente, Jesús Pedro. 2011. «El multiculturalismo como piedra de toque en Canadá: los museos de Vancouver a la luz de la museología crítica», en: *HerMus: Heritage & Museography*, n.º 6 (enero–febrero), págs. 112–129. Disponible en: <<http://revistahermus.blogspot.com.es/>>, consultado el 22 de mayo del 2012.
- Maderuelo, Javier. 1994. *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Martín Hernández, Rut. 2012. «Habitar lo público: estrategias artísticas para la mejora de la funcionalidad y el uso ciudadano de los espacios públicos», en: *AACAdigital*, n.º 18, marzo. Disponible en: <<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=616>>, consultado el 22 de mayo del 2012.
- Minissi, Franco. 1988. *Conservazione, vitalizzazione, musealizzazione*. Roma: Multigrafica Editrice.
- Noever, Peter (ed.). 2001. *The Discursive Museum*. Wien: Museum für Angewandte Kunst.
- Panera Cuevas, F. Javier. 2002. «De las “ruinas del museo” al museo sin paredes. Paradojas y contradicciones del arte en los espacios públicos», en: *Estéticas del arte contemporáneo*, Domingo Hernández Sánchez (ed.). Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Poinsot, Jean–Marc. 1999. *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé a ses récits autorisés*. Ginebra–Villeurbanne: AMCO–IAC.
- Remesar, Antoni y Fernando Nunes da Silva. 2010. «Regeneração urbana e arte pública», en: *Arte pública e cidadania. Novas leituras da cidade criativa*, Pedro de Andrade, Carlos Almeida Marques y José da Cunha Barrios (coords.). Lisboa: Caleidoscopio, págs. 83–102.
- Ribalta, Jorge. 1998. «Notas acerca del arte público y el museo», en: *Ciutats invisibles. Ciudades invisibles*, Alex Francés, Pedro G. Romero, et ál. Valencia: Generalitat Valenciana, págs. 160–169.

- Rice, Danielle. 1993. «The “Rocky” Dilemma. Museums, monuments and popular culture in the Postmodern Era». In *Critical Issues in Public Art. Content, Context, and Controversy*, Harriet F. Senie & Sally Webster (eds.). New York: Harper Collins, pp. 229–236.
- Sobrino Manzanares, María Luisa. 1999. *Escultura contemporánea en el espacio público. Transformaciones, ubicaciones y recepción pública*. Madrid: Electa.
- Vargas Rodríguez, Alberto (ed.). 2011. *Ciudad contemporánea: arte, imagen y memoria*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.
- Wall, Tobias. 2006. *Das unmögliche Museum. Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart*. Bielefeld: Transcript.
- Xivillé Muntaner, Jaime. 1995. *La condición postmoderna del arte urbano*. Medellín: Fondo Editorial de la Universidad Nacional de Colombia.

Sitios de Internet

- John Cotton Dana: openlibrary.org/authors/OL30286A/John_Cotton_Dana
- Miradas (sobre el museo): www.macba.cat/es/expo-miradas-sobre-el-museo



En este texto pretendo retomar y ampliar mis reflexiones, articuladas ya en algunas publicaciones anteriores, sobre cuestiones relacionadas con el papel de los artistas, los lugares del arte contemporáneo, la incidencia de las tecnologías y la relación de todos estos elementos con el contexto sociocultural y económico (Giannetti 2008).¹ El análisis propuesto es transversal: no tiene como objetivo trazar un panorama recreativo de los espacios del arte contemporáneo, sino indagar sobre las fuerzas visibles e invisibles, internas y externas al sistema, que inciden directa o indirectamente en su articulación.

Aquellos que pretendan abordar el tema de estos nuevos escenarios sin tener en cuenta su imbricación en los actuales sistemas político-económicos globales, en sus articulaciones mercantilistas y en las estrategias tecnológicas y de los media, manifiestan una miopía avanzada, que les impide percatarse íntegramente de la médula de la cuestión.

I. Marco

La imagen técnica está omnipresente en la producción artística contemporánea, incluso en obras que utilizan medios *tradicionales*, visto que el imaginario técnico penetra prácticamente en todos los discursos y lenguajes. No es mera coincidencia que la era poshistórica coincida con la era *posmedia*. Para indagar sobre el lugar del arte en la actualidad, es ineludible discurrir sobre el lugar de la imagen en nuestro contexto contemporáneo, su *metaprograma*, la forma en que este interviene en la crisis del discurso, de la visión crítica y de la historia (del arte y de todas las historias). La contraposición entre dos pensadores del siglo XX, Aby Warburg y Vilém Flusser, nos permitirá una aproximación a las venturas y desventuras del arte como proceso mediador entre sujeto y mundo.

De otra parte, es fundamental lanzar una mirada crítica desde otra perspectiva al contexto artístico, a fin de dilucidar cuáles programas o *políticas* intervienen en el funcionamiento del sistema *arte*, siendo estas determinantes en las configuraciones de los escenarios culturales. El papel del artista, de la acción y de la (re)producción del arte serán el subsiguiente foco de estudio.

II. De la imagen a la política de lo visual

Aby Warburg es uno de los primeros pensadores del arte en cuestionar críticamente el discurso eurocéntrico, *cronocéntrico* y parcial de la historia del arte y de la cultura, la capacidad de la lógica del discurso lineal en la construcción de la historia y el poder transversal de las imágenes. En 1917, Warburg anota en su diario: «Soy historiador de la imagen (*Bildhistoriker*), no historiador del arte» (citado en Krieger 2006, 245). En unos apuntes para su famosa conferencia pronunciada en 1923, posteriormente publicada bajo el título *Ritual de la serpiente*, escribe: «La historia del

1 Algunas de las reflexiones aquí desarrolladas han sido articuladas con anterioridad en las conferencias pronunciadas en el festival Observatori, Valencia (2002); el Max Mueller Bhavan, Nueva Delhi, India (2005); la Universidad Complutense de Madrid (2005) y el V Festival Internacional de la Imagen, Manizales, Colombia (2006).



arte estetizante realmente me da asco» (citado en Krasznahorkai y Einfeldt 2008; la traducción es mía). Su más famosa propuesta de reestructuración del discurso mediante un sistema de nexos de imágenes por contigüidad (y no por causa-efecto o por una imposición jerárquica geotemporal) es el *Bilderatlas*, el «Atlas de imágenes» o «Mnemosyne», en el que Warburg trabajó los últimos años de su vida.²

En la historia del arte (y en otras historias), el protagonismo paradójico del texto en relación a la imagen es evidente. Las imágenes ocupan, como mera ilustración, un lugar secundario en la jerarquía del discurso; están al servicio del texto. La transgresión de la lógica historicista consiste en dar protagonismo a la imagen para, a través de ella, intentar desvelar la imaginación mítica, sus nexos ocultos o las correspondencias en el uso de símbolos interculturales que operan como mediadores entre sujeto y mundo.

En su conferencia sobre el ritual de la serpiente, Warburg establece una relación epistemológica entre la observación de la realidad, el objeto de la observación (la serpiente), su representación icónica (el rayo, la imagen del rayo) y el gesto o la acción que genera (la danza ritual): observación, objeto, representación, acción.

2 El 19 de enero de 1929 Warburg presentó, por primera vez, parte del *Bilderatlas* en la Biblioteca Hertziana, en Roma. Logró crear 40 paneles con más de mil imágenes y fotografías.

En *Bilderatlas*, Warburg se desvincula de la imposición textolátrica, cronológica y eurocéntrica —típica de sus coetáneos historiadores del arte—, y apuesta por una forma abierta, inestable y siempre variable de generación de conocimiento. En su propuesta, es precisamente la indeterminación la que abre al observador la posibilidad de trazar su propio hilo conductor de lectura visual, pensamiento y relaciones icónicas posibles.

De hecho, el tipo de nexos visuales que Warburg pretende conseguir en la década de los veinte se vuelve factible con el uso del *hipermedia online* u *offline*. El lenguaje hipertextual, como forma de vínculo metonímico y de contigüidad, puede llegar a tener funciones cognitivas y epistemológicas. La pregunta es si realmente nosotros, en la actualidad y en la era de las tecnologías digitales, advertimos o podemos advertir estas funciones de producción de conocimiento en relación a las imágenes técnicas. Esta es una de las cuestiones centrales tratadas por Vilém Flusser.

Es significativo que el propio Warburg, en 1923, se percate de la importancia de esta cuestión. En la mencionada conferencia sobre el *Ritual de la serpiente*, introduce una reflexión sobre la influencia de la tecnología en la desmitificación del discurso:

Donde la explicación técnica de causas y efectos sustituyó la imaginación mítica, desaparecieron los miedos primitivos. [...] Nuestra era técnica no necesita de la serpiente para explicar y controlar los relámpagos. Los relámpagos ya no atemorizan a los habitantes de la ciudad. [...] Los argumentos científicos acabaron con la explicación mitológica. (Warburg 1939, 291; la traducción es mía)

Se produjo, según Warburg, el fin «de la visión mítica del mundo». El autor señala que tecnologías como «el telégrafo y el teléfono aniquilan el cosmos. [...] El contacto



Paul McCarthy, *Painter*, 1995, video, 50 minutos de duración. Imagen fija extraída de la obra, tomada de myarttalk.wordpress.com

eléctrico instantáneo destruye la devoción y el pensamiento en términos de mitos y símbolos» (Warburg 1939, 291–292; la traducción es mía).

En la década de los setenta, mucho antes de la verdadera revolución digital, el filósofo checo Vilém Flusser ya alude al proceso de progresiva sustitución del texto —concebido hasta entonces como *lugar* de la teoría, de la ideología, de la comunicación, de la historia y del conocimiento— por el código técnico. Esta sustitución desencadena la implantación de un nuevo modelo, en el que ya no hay lugar ni para el concepto ni para la historia.

«La caída y el ocaso del alfabeto significan el fin de la historia en el sentido literal» y los códigos intervienen en la transformación del concepto en el campo visual técnico (Flusser 1995, 36–37). Lo que Flusser considera revolucionario en ese proceso no es el hecho de que las *tecnoimágenes* o el código técnico sean audiovisuales, electrónicos o digitales, sino que ellos asuman el lugar y la función del concepto, transformándose en *modelo* (1995, 37).

El efecto más inmediato de esa crisis se percibe en el hecho de que la imagen es sustituida por lo visual: transmite, pero no verbaliza (Debray 1994, 255). Dicho de un modo más radical: las imágenes que nutren la comunicación son, en parte, insubstanciales, inmateriales en doble sentido: inconsistentes (vacías) e incorpóreas.

Régis Debray resume en una frase esta idea: «Nuestro ojo ignora cada vez más la carne del mundo. Lee grafismos, en vez de ver cosas» (1994, 272). Esta *descarnación* se desprende del proceso de expansión de lo visual. Esto significa, en otras palabras, que la fragilidad y la fragmentación de sus contenidos están al servicio de un nuevo tipo de *pseudonarración* caracterizada por la superficialidad y la acción. El gesto, entonces, se antepone a la cognición.

De este modo se presenta una inversión de aquello que Warburg consideraba el proceso creativo epistemológico —conocimiento mágico—, basado en una cadena de pasos interrelacionados, donde se partía de la observación del objeto, de la pregunta por su significado, hacia la búsqueda de su representación formal, hasta su articulación mediante la acción con base en el imaginario creado. Warburg investigaba, por lo tanto, el proceso de producción (la imaginación creativa).

La cultura de lo visual, que progresivamente reemplaza la cultura de la imagen, altera radicalmente la cadena. Desaparece la pregunta por el objeto en sí, por su significado; desaparece la necesidad de búsqueda de un imaginario propio, sometido a la *padronización*, estandarización estetizante global. Todo se reduce a la acción como un gesto siempre reproducible *según el programa* (Flusser 1998, 38).

Para Warburg, las imágenes funcionaban aún como elementos mediadores entre ser humano y mundo (eran mapas del mundo) (Flusser 1998, 29) y los gestos resultantes

de la producción epistemológica (acciones, rituales) procesaban y fusionaban, en un acto, el pensamiento mágico y el pensamiento lógico. Era lo que permitía la inmersión del sujeto en el mundo.

Hoy lo visual asume, precisamente, la función contraria: aparta al sujeto del mundo, de su realidad, de la comprensión de la vida más allá de lo ordinario. Lo visual adopta, en la actualidad, la función de *biombo* (para utilizar el término empleado por Flusser en relación a la imagen) (1998, 29). De hecho, biombo significa, en su origen chino y después en japonés, una serie de paneles —pantallas— que separan y protegen un espacio interior del exterior (más adelante retomaré esta idea de la función pantalla).

El resultado de este proceso es el retorno a la idolatría, pero ahora de un tipo distinto; la idolatría de segundo orden. Solo accedemos a las imágenes reproducidas en las pantallas externas del biombo, y lo que queda al sujeto es jugar con la reproducción de la reproducción. Como ya apuntaba Niklas Luhmann, nos hemos transformado en observadores de segundo orden. El sujeto ya no tiene la posibilidad de inmersión en el mundo, sino que vive *en* la superficie de lo visual técnico.

III. Las crisis perpetuadas

«Nuestra idea de muerte de las instituciones tradicionales de comunicación de elite y, especialmente, de muerte de la exposición y del museo, es plenamente aceptada por



Bruce Nauman, *Clown Torture*, 1987, videoinstalación (dos proyectores y 4 monitores), 60 minutos de duración. Foto tomada del Flickr de ehfisher, bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.0 Genérica (CC BY-NC-SA 2.0).

Fred Forest, *White Invades the City*, 1973, acción con pancartas en blanco que formó parte del «Proyecto de Comunicación de Masas» que integró la serie *Space-Media*, para la XII Bienal de São Paulo, 1973. Foto tomada de www.fredforest.org



todos»³ (*todos*, aquí, se refiere a un grupo de intelectuales y artistas europeos, entre otros René Berger, Louis Bec y Fred Forest, con los que Flusser trabaja en Europa en el proyecto de reformulación de la XII Bienal de São Paulo, creada en 1951).⁴ Con esta frase lapidaria, Flusser desarma el sistema *bienalesco* y del museo tradicional. El trabajo de campo, que su posición como asesor de la XII Bienal de São Paulo faculta, significa la posibilidad de poner en práctica sus teorías.

De hecho, la noción tradicional de museo empieza a ser cuestionada ya a principios del siglo XX. Por ejemplo, Alexander Dorner (1893–1957), director del Museo de Hannover (Provinzialmuseum, hoy Landesmuseum), había planteado ya, en 1925, cambios

3 Carta de Vilém Flusser a Francisco Matarazzo Sobrinho (Ginebra, Suiza, 1972) (Mendes 2008).

4 Vale la pena recordar que la dictadura estaba implantada en Brasil en aquella época y que la X Bienal de 1969 sufrió un amplio boicot internacional.

radicales respecto a la función de los museos. Sostenía que estos, de lugares de archivo y colección, deberían pasar a ser centros vivos dedicados a la reflexión y la experiencia con el arte. Para ello, el museo debería transformarse en un centro de experimentación, en un laboratorio. Además, sería imprescindible integrar los *nuevos* medios de creación en el contexto expositivo: gramófono, cinema, etc. Para Dorner, es innegable que la era de la técnica y de la reproducción eclipsa también la noción de original, tan estrechamente vinculada a la propuesta museológica de preservación de la obra única. Para demostrarlo, organiza la controvertida exposición «Original y Facsímile», en 1929, en la que exhibe copias de obras de arte y encarga a especialistas la tarea de detectarlas.⁵

La idea de Flusser y René Berger de transformación de la bienal en un laboratorio global se remonta, en parte, al proyecto de Dorner de transformación de la institución museística en un laboratorio estético vivo, como modelo para superar el problema de la decadencia de los museos mediante su transformación en espacios de experimentación abiertos. La crisis de los museos, de las bienales y de las grandes exposiciones se encuadra, hoy, en una discusión que nos es muy familiar. En la actualidad, intentan vendernos la idea del *museo como laboratorio* como algo innovador, pero constatamos que propuestas como esta, y como tantas otras, tienen raíces profundas en modelos mucho mejor articulados desde hace más de ocho décadas.

¿Qué cambió desde entonces? ¿Qué fue puesto en práctica? ¿Qué demostró ser solo un discurso vacío?

En la misma línea, para aquella controvertida Bienal de São Paulo de 1973, el artista Fred Forest articula su «Proyecto de Comunicación de Masas», que integra la serie *Space-Medía*. La obra consiste en ofrecer espacios vacíos divulgados internacionalmente a través de revistas y periódicos, estimulando la participación activa del público en su apropiación y utilización. Desacredita, de esta manera, la figura del curador o comisario, el papel del artista y el perfil pasivo y contemplativo del espectador.

En 1972, uno de los pioneros del arte electrónico, el brasileño Waldemar Cordeiro, atribuye la crisis del arte contemporáneo a «la inadecuación de los medios de comunicación como transporte de información, y la ineficacia de la información como lenguaje, pensamiento y acción» (1972, 3). El arte centrado en el objeto material limita el acceso del público a la obra y, por ese motivo, se mantiene, según Cordeiro, por debajo de la demanda cultural cuantitativa y cualitativa de la sociedad moderna, así,

La obra que implícitamente define el espacio físico de su propio consumo secciona el ambiente y presupone una zona específica para la fruición artística. [...] La seccionarización comunicativa/informativa entra en conflicto con el carácter

5 Es importante anotar que su cuestionamiento es anterior a la conocida reflexión de Walter Benjamin sobre la era de la reproductividad técnica.

interdisciplinar y abierto de la cultura planetaria. La utilización de medios electrónicos puede proporcionar una solución para los problemas comunicativos del arte a través del uso de las telecomunicaciones y de los recursos electrónicos, que requieren, para la optimización informativa, determinados procesamientos de la imagen. (Cordeiro 1972, 4)

Las ideas de Cordeiro sobre una conexión global y un amplio acceso libre del público a la obra, a través de la telecomunicación, se encuentran entre las preocupaciones de Dörner, Flusser, Berger y Forest y además anticipan la propuesta de arte en red, el *network* y las nociones de ubicuidad y participación.

En el campo de las ciencias las preocupaciones no son menos revolucionarias. Como ya apuntaba Thomas S. Kuhn en 1962, las revoluciones implican, entre otras cosas, el abandono de generalizaciones cuya fuerza fue, hasta entonces, la de las tautologías (1975).⁶

No es por casualidad que, a principios de la década de 1960, Kuhn pone en crisis el modelo establecido de progreso lineal de las ciencias, al indicar que su desarrollo no sigue una estructura acumulativa, aunque se da a través de las revoluciones que implican un cambio de paradigma.

Tampoco es casualidad que Kuhn cuestione la eficacia de los modelos lineales prácticamente en la misma época en la que la teoría de los sistemas dinámicos (matemáticas de la complejidad) empieza a tratar los fenómenos no-lineales, o que la teoría de la historia entre en su etapa *poshistórica* (Giannetti 2002, 163).

Todos estos cuestionamientos en las ciencias, la cultura y las artes, así como en las tecnologías y los medios de comunicación, son articulados en paralelo y se influyen mutuamente. El arte en el siglo XX está igualmente empeñado en demostrar que no hay, y no puede haber, progreso en arte, no puede haber coherencia estilística gradual y lógica —como han pretendido algunos historiadores, contra los que Warburg tempranamente lanzó sus críticas—, ni mucho menos una continuidad evolutiva. La estrategia de definir el *arte como sistema* (Giannetti 2002, 73) significa, en efecto, negar cualquier posibilidad de desarrollo de una nueva comprensión del arte, con base en conocimientos acumulativos e históricamente lineales desde la tradición formal y estética. La cultura no puede ser una adaptación homogénea de una realidad independiente, sino que ofrece modelos de realidades basados en el consenso de los individuos de la sociedad en la que se da. Para lograr un cambio real de paradigma, sería necesario reivindicar una reconstrucción del campo a partir de nuevos fundamentos, que ponen en entredicho algunas de sus generalizaciones teóricas básicas y muchos de sus métodos (Giannetti 2002, 76).

6 Cabe anotar que Flusser fue lector de Kuhn.



Jeremy Deller, *Has The World Changed or Have I Changed?*, 2000. Performance presentado en Expo 2000, Hannover. Proyecto Belongs to Beyond The White Walls. Foto tomada de www.slash.fr

No obstante, desde las primeras constataciones de la crisis del sistema arte, proliferaron las reivindicaciones y propuestas de replanteamiento, pero la puesta en práctica efectiva fue escasa, efímera o superficial; han subsistido, hasta nuestros días, *revivals* retóricos de estos discursos.

IV. Programa: la política de lo visual

En su controvertido artículo «Arte y política», Flusser propone una lectura sui géneris de la política en relación al rol de las instituciones culturales, el papel de los artistas y de los centros de poder. Según el filósofo, a partir de la Revolución Industrial los intelectuales fueron expulsados del gobierno y encerrados en guetos,

donde eran alimentados por los políticos, para que pudieran elaborar modelos. Los políticos los dividieron en dos clases: una debía producir modelos útiles para el trabajo [los científicos, los técnicos, los que proponían modelos cada vez mejores], y la otra debía producir modelos para divertir a los políticos, cuando éstos no estuvieran trabajando [los «artistas» en el sentido moderno de la palabra]. [...] Y el gueto se dividió en dos barrios: las universidades e institutos

similares para los sirvientes, y las academias e institutos similares para los payasos. (Flusser 1990a; la traducción es mía)

Para evitar que los científicos y los payasos (los artistas: *intelectuales inútiles*) protestasen, la política les otorgó un estatus social especial, rodeado de un aura de gloria y pseudopoder.

No obstante, las ideas románticas llevaron a los *payasos* a rebelarse contra su papel en la sociedad y la política. De hecho, varios artistas asumieron posturas defensivas con vistas a protegerse y proteger el arte del poder del Estado y de sus ideologías. Nacía el discurso de la autonomía.

Pero la rebeldía ha durado poco. De pronto, ya no se trataba de entretener solo a los políticos, sino a la élite burguesa emergente y al próspero mercado del arte, por ella impulsado a través del nuevo coleccionismo. Una determinada clase de artistas entendió rápidamente la necesidad —si se quería formar parte del círculo de los pujantes—, de cambiar la máscara según el contexto y el escenario de actuación. Percibió que era factible ponerse y sacarse el disfraz de payaso (o de intelectual, o de alocado, o de excéntrico, o de provocador) acorde con las circunstancias. A lo largo de todo el siglo XX, y hasta nuestros días, encontramos una infinidad de ejemplos, desde las teatrales apariciones públicas de Salvador Dalí, pasando por la indumentaria *beuysiana* o el *outfit warholesco*, hasta el meticuloso desaliño de Jonathan Meese, solo para citar nombres de sobra conocidos.

Con frecuencia se sobrepone a la máscara *bufónica* la máscara transgresora: irreverente, facciosa, polemista, comprometida. Esta estrategia, entre trivial y oportunista, quizá sea hoy la más *in* en el mercado de las bienales o festivales del arte, poniendo en evidencia un juego cínico. Las tendencias son diversas, por ejemplo, la transgresión integrada, como una forma de contracultura corporativa, o la transgresión pedante o grandilocuente.

La moda de la contracultura se remonta a la década de los años sesenta. Esto no quiere decir que nos olvidamos de la contracultura vanguardista de principios del siglo XX. La diferencia es que el espíritu transgresor vanguardista se basaba en fundamentos éticos e intelectuales, cuyo objetivo no era transformarse en mera *moda* de época.

Hay quien afirma que la contracultura siempre tuvo un espíritu empresarial. Considero que sería más correcto decir que el espíritu empresarial se apoderó de la contracultura como estrategia de anulación y consiguió reducir su propuesta de cambio social y vital, transformándola en un juego liviano centrado en el hedonismo. Algunos llaman a esta perspectiva: *estrategia de apropiación*, es decir, el sistema asimila la resistencia mediante la apropiación de sus símbolos, la eliminación de sus contenidos pretendidamente revolucionarios y la comercialización de los productos resultantes.

Es la forma que el neoliberalismo utiliza para neutralizar los actos de rebeldía anti-sistema y, a pesar de ser un camino hartado, sigue dando resultados hasta nuestros días.

Cuando Theodor Adorno y Max Horkheimer (1998 [1944]) lanzan su crítica a la ideología neoliberal del mundo administrado (*verwaltete Welt*) y de la industria cultural, que se encargan de la liquidación del individuo y de todo lo que pueda considerarse *diferente* o intolerable dentro del programa de dependencia y de control total, ya apuntan hacia el fin de la imaginación y la creatividad libres del sujeto que ha sido transformado en consumidor empedernido.

Walter Benjamin tenía razón al señalar a la infinita reproducibilidad técnica, así como al consumo de masas de la imagen a través de los medios de comunicación, como artificios de vaciamiento de sentido y anulación ideológica y simbólica. No obstante, de poco sirvieron los discursos críticos de la época, que fueron igualmente diluidos y solo rehabilitados a través de la retórica en boga en el minoritario entorno académico.

Artistas actuales, como Chris Burden, ven en los medios de comunicación instrumentos indispensables para llegar a una gran audiencia contemporánea, es decir, para lanzar un artista a la fama. Santiago Sierra, en entrevista concedida al periódico más conservador de España, *ABC*, responde así a la pregunta de por qué no se considera un activista: «Los activistas son gente muy admirable, de gran atrevimiento. Yo soy un decorador de casas. Yo hago objetos de lujo, pero cada uno, en su profesión, tiene que intentar decir lo que puede, mientras le dejen. Se trata más de ser coherente con uno mismo» (Sierra entrevistado por Díaz-Guardiola 2006). Y preguntado por el motivo de ser un provocador contesta:

Yo no busco provocar, sino que planteo temas. La provocación la lleva la gente en la cabeza. Todos sabemos quiénes son los provocadores y dónde están: son los que dicen «id a por ese». Yo no tengo nada de esto. Está muy extendido que cada vez que me presento digan «ya viene el radical». Pues bueno. Yo por radical entiendo a los de la kale borroka, algo que se relaciona con la intransigencia, con el revanchismo, con cosas que no están en mi agenda. Es su manera de defenderse. Yo digo cosas que no les gusta, y ellos me etiquetan. Trabajo con instituciones muy respetables. Llamarme radical a mí es llamárselo a ellas. ¿Es el Banco de España radical por coleccionar mi obra? Creo que soy bastante sensato y que no digo ninguna burrada. (2006)

Sobran comentarios.

La VII Bienal de Berlín: El artista como ser político (17 de abril a 1 de julio del 2012) es la muestra más reciente del manejo de la máscara transgresora moldeada para servir de visual a los media y de imán para atraer públicos masivos, cazadores de lo lúdico. Después del infortunio cuantitativo de público de la anterior bienal, la actual edición parece presionada a legitimar los 2,5 millones de euros invertidos con dinero



público en el evento que debe promocionar a la ciudad de Berlín internacionalmente. «Arte Social Aplicada» (2006) es el título de un texto, divulgado como manifiesto, del curador de la Bienal, el artista polonés Artur Żmijewski, en el que defiende un reposicionamiento crítico-accionista del arte con relación a políticas de todo tipo y género. Según la retórica de Żmijewski, como instrumento, el arte debe «recuperar» su capacidad de influir en la realidad, debe apelar a su potencial y su posibilidad de ejercer el poder. El programa de la bienal es, de hecho, una traducción literal de sus ideas respecto al nuevo movimiento crítico del arte. Basta analizar obras del artista, como *Berek (Game of Tag)*, película, 1999, para entender la articulación de su discurso: un grupo de personas desnudas juega, corre y se divierte en el interior de una cámara de gas del campo de exterminio nazista. Para Żmijewski, frente a tal magnitud trágica de la historia, necesitamos terapias para crear alternativas simbólicas y emanciparnos del trauma. Es significativo el relieve que el texto de presentación de la obra (exhibida en esta bienal) concede a la polémica surgida durante su exposición en Alemania en 2011, cuando la película fue *acusada* por el director del Martin-Gropius-Bau, Gereon Sievernich, de no respetar la dignidad de las víctimas del Holocausto. Según la sinopsis firmada por el propio director: «Sievernich parece no ser consciente del hecho de



que los actos de censura siempre hieren la dignidad de la vida. Pretende saber cuál es la verdad e impone su propia versión de las cosas, en vez de permitir el debate» (Žmijewski s.f.). Analizado desde fuera, solo hay dos posibilidades de interpretar la polémica: o el artista es tan incauto y no se percató de que su crítica cae en la misma trampa detractora contra la libertad de expresión, o se aprovecha de la polémica como estrategia de marketing.⁷

Temas como el Holocausto, antisemitismo, sexo, religión y violencia son hoy en día el *menú* temático predilecto de determinados artistas, festejados por directores de bienales y curadores de moda. Reproducimos aquí dos breves sinopsis de obras y proyectos presentados en la mencionada bienal:

El Movimiento de Renacimiento judío en Polonia (JRMIP) exige el retorno de 3.300.000 judíos a Polonia con el fin de restablecer la comunidad judía aniquilada.

7 Recordamos la obra de Santiago Sierra *253 m²* (Sinagoga de Stommel, en Puhlheim, Alemania, 2006). Mangueras conectaban tubos de escape de seis coches que recogían el monóxido de carbono producido en la combustión del motor y lo enviaban al interior de la sinagoga. El público debía acceder en solitario con una máscara de respiración artificial. En el interior de la antigua sinagoga se acumulaba monóxido de carbono suficiente para matar a una persona en media hora (el público solo podía quedarse cinco minutos). Lo que debía honrar a los judíos asesinados en el Holocausto provocó tal indignación de la comunidad judía alemana que la muestra tuvo que ser cerrada antes del tiempo previsto por sus organizadores.

El movimiento fue iniciado por el artista de origen israelí Yael Bartana en 2007 y se ha extendido a nivel internacional. (Patecki s.f., traducción de ERRATA#)

No ponemos en duda la *buena* intención de estos planteamientos. No obstante, la presión y la reivindicación de que necesariamente el arte deba posicionarse políticamente, y la forma como proponen hacerlo, genera, desde luego, otra clase de cuestionamientos.

La amenaza hoy no es la pasividad, sino la pseudo-actividad, la exigencia de que debemos «ser activos», «participar», mascarar la nada de lo que se mueve. Las personas intervienen en todo momento, están siempre a «hacer alguna cosa», los universitarios participan en debates sin sentido, y así por delante. Lo que es difícil es dar un paso atrás, abstenernos. Los que están en el poder prefieren muchas veces incluso una participación «crítica», un diálogo, de modo a asegurarse de que nuestra amenazadora pasividad ha sido anulada. [...] A veces, no hacer nada es la cosa más violenta que debemos hacer. (Žižek 2009, 188; la traducción es mía)

Žižek argumenta con otras palabras lo que Flusser, Kamper, Debord, Baudrillard y otros ya indicaban de manera quizás aún más perspicaz: lo visual esconde lo que presenta (Flusser); el exceso de visibilidad es causante de la ceguera mediada por la imagen espectacular técnica. Como comentaba anteriormente, espectadores y artistas se sitúan como observadores de segundo orden. En la cultura de lo visual, la imagen técnica, a través del gesto (la acción), se antepone al concepto y asume el lugar de modelo.

Está claro que cualquier propuesta que pretenda abordar el metaprograma tiende a ser eliminada. Recordemos el ejemplo de Steve Kurtz, artista norteamericano, miembro fundador de los conocidos colectivos Critical Art Ensemble (1987) y Electronic Civil Disobedience, perseguido por el FBI bajo sospecha de bioterrorismo por trabajar en el campo del bioarte y tener en su taller instrumentos biotecnológicos y placas de Petri. En la época, trabajaba para una exposición de cariz crítico sobre la política de manipulación genética de productos agrícolas. Kurtz fue arrestado, todo su material de trabajo confiscado y procesado entre 2004 y 2008 junto con el consultor científico del colectivo, el Dr. Robert Ferrell, un profesor de Genética de la Universidad de Pittsburgh, Estados Unidos.⁸

Como decía la escritora checa Monika Zgustova, con ocasión del asesinato de la periodista rusa Anna Politkóvskaya el 7 de octubre del 2006, pensar es una actividad peligrosa, y no lo es desde que existen los gobiernos totalitarios o las mafias, sino que se remonta a la propia esencia de la cultura occidental con sus raíces griegas y latinas, «en ella, Sócrates fue condenado a morir, Jenofonte y Ovidio desterrados, Platón vendido como esclavo. Sin olvidar los crímenes de la Inquisición y otras instituciones represoras del pensamiento» (2006). Zgustova se refiere a la dicotomía orden y

8 Véase la película de la artista Lynn Hershman Leeson, *Strange Culture* (2007) sobre la historia de Kurtz.

caos: lo que para unos es *poner orden* y controlar el mundo (por lo tanto, silenciar el pensamiento), para otros significa transgredir el caos impuesto por los que pretenden imponer el orden. «Octavio Paz ya previno que en unas pocas décadas los escritores y pensadores deberían refugiarse en monasterios remotos para, lejos de los ojos de un mundo hostil, conservar la tradición del saber, como hicieron los monjes en la Irlanda del siglo VII» (Zgustova 2006).

El reciente ejemplo de la virulenta polémica internacional, articulada por los medios de comunicación y rápidamente transformada en cuestión nacional y diplomática, por la publicación del poema de Günter Grass titulado «Was gesagt werden muss» / «Lo que hay que decir» es absolutamente sintomático de lo planteado:

¿Por qué solo ahora lo digo, envejecido y con mi última tinta: Israel, potencia nuclear, pone en peligro una paz mundial ya de por sí quebradiza? [...] Porque hay que decir lo que mañana podría ser demasiado tarde, y porque —suficientemente incriminados como alemanes— podríamos ser cómplices de un crimen que es prevenible, por lo que nuestra parte de culpa no podría extinguirse con ninguna de las excusas habituales. (Grass 2012)

No nos concierne aquí entrar en nueva controversia sobre los contenidos del poema, sino constatar la inquietante y creciente debilidad de los pilares que deberían sostener el libre pensamiento. Zgustova recuerda muy pertinentemente que el boicot a intelectuales y artistas por sus colegas, para salvarse la propia piel o para lograr igual protagonismo, tiene también larga tradición: Aristófanes, en su comedia *Las nubes*, provocaba las risas del público poniendo en escena el asalto de un grupo de fanáticos incendiarios a la casa de Sócrates.

No podemos menospreciar otra táctica, a pesar del gusto *déjà vu*: la de la doble máscara. El artista se burla de su contexto y de sí mismo, presentándose con la reproducción de su máscara primigenia. Es interesante notar que una serie de artistas, que probablemente jamás han leído el texto de Flusser, se entusiasman con la idea de asumir la posición de bufones. Recordemos las conocidas obras de Paul McCarthy, «Painter» (1995) y de Bruce Nauman, «Clown Torture» (1987). Más recientemente encontramos manifestaciones apelativas como en Jeremy Deller, «Has the World Changed or Have I Changed?» (2000); Las agencias y el *design* de trajes para las manifestaciones de Barcelona en 2001; o el ejército de payasos del grupo C.I.R.C.A., Clandestine Insurgent Rebel Clown Army (2002). En la web se anuncian como «clandestinos, porque recusan el espectáculo de la celebridad y son cualesquiera» (C.I.R.C.A. s.f.). Recusan el espectáculo apostando por el espectáculo urbano, mediático. El impulsor del movimiento, John Jordan, codirector del grupo de prácticas sociales Platform (1987–1995), registró la marca © 2008 Social Sculpture Research Unit. La relación con Beuys no es casualidad, pero mientras el artista alemán buscaba una articulación personal (en su lucha neorromántica de rescate del individuo creativo), Jordan, el autodenominado *artista*, utiliza los recursos legales para garantizar el uso comercial exclusivo de esta marca *artística*, aunque defienda en sus

Las Agencias, *Pret à Revolter*, 2001, trajes y equipamientos para la acción directa diseñados por Las Agencias, en colaboración con la Campaña Contra el Banco Mundial, Barcelona. Foto tomada del Flickr de leodecerca, bajo licencia Creative Commons Atribución-Compartir-Igual 2.0 Genérica (CC BY-SA 2.0).



declaraciones el arte de todos y para todos. Como manifiesta someramente en una entrevista para la televisión, «la idea [del Clown Army] consistía en mezclar la antigua técnica de clown no solo para disfrazarse de payaso, sino para aprender a encontrar el payaso que hay en ti, esa parte de ti que fue siempre espontánea, juguetona, y también desobediente» (Gerz 2010). La argumentación habla por sí sola.

¿Es necesario denominar *arte* a este tipo de prácticas, *artistas* a sus manifestantes, y *espacios para el arte* a los espacios públicos urbanos? ¿Son sus partícipes conscientes de que, en gran parte, sus prácticas de activismo/artivismo social y desobediencia civil son incorporadas, fagocitadas por la macroestructura y se transforman en ganchos mediáticos para la política (entendida en su sentido amplio, por ejemplo, la política del arte)?

No nos faltan ejemplos. Jochen Gerz advierte: «Warning: Art Corrupts» (Atención: el arte corrompe). Frase utilizada por el artista alemán en 1968, que es *exhibida* posteriormente por museos, impresa y distribuida a los visitantes de exposiciones atendiendo a lo políticamente correcto.⁹ La *musealización* de tal clase se acción es suficientemente elocuente.

9 Como ejemplo, la pegatina con esta frase distribuida en la exposición «Antagonismos», en el Macba (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona), 2001.



Acción del grupo C.I.R.C.A. (Clandestine Insurgent Rebel Clown Army) en medio de una manifestación. Foto tomada del Flickr de xrichx, bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.0 Genérica (CC BY-NC-ND 2.0).

La tendencia actual para la transformación de modelos de comportamiento (valores) en modelos de funcionamiento (técnicas), contraponen el sujeto *engaged*, comprometido con los valores, al funcionario técnico, y hace que «comprometido» se transforme en sinónimo de «ineficiente». De manera que todo comprometimiento, además de fútil y arcaico, pasa a significar anti-técnico, eso es, cae en ridículo. (Flusser 1971)

Para Kuhn, el cambio de paradigma significa una mudanza radical del paradigma precedente. Por radical entiende no una alternativa o una variación, sino una revolución que reclama una formulación de preguntas completamente distintas, terminologías y métodos específicos del *todo*. Lo que constatamos hoy es que no solo no se han reformulado las preguntas, sino que se usan las mismas estrategias en la articulación de posibles respuestas.

V. ¿Cuál es el programa con el que funcionan *la estetización de la política y la politización de la estética*?¹⁰

Parfraseando a Flusser, en el momento en que uno abdica de la política a favor de lo visual, se pierde el punto de vista político (1990b). O como confirma Cildo Meireles: «La predominancia de lo visual cede lugar a una realidad ciega. [...] Arte nunca es política, se torna política» (Meireles 2000).

10 Véase W. Benjamin, G. Debord, F. Lyotard, J. Baudrillard, R. Debray, U. Eco, entre otros.

▼ *Key of Return*. Trabajo colectivo de los refugiados de la zona de Belén y el Centro de la Juventud en el Campamento de Refugiados de Aida. 7ª Bienal de Berlín, 2012. Foto tomada de camilayelarte.blogspot.com.

La vida (y el arte) que pervive en la superficie de lo visual reproducido en las pantallas externas del biombo reduce cualquier actuación en el mundo (y en el mundo del arte) a «gestos reproducibles según el programa» (Mendes 2008).

En este proceso de reproducción de segundo orden, el gesto pierde su vínculo directo con el mundo objetivo y pasa a relacionarse con este a través del objeto técnico: el aparato. Por lo tanto, la acción es transferida al aparato, quedando al sujeto la tarea de intervenir solo en la interfaz. De manipulador de símbolos —como suponía Warburg en sus reflexiones sobre la serpiente (de constructor de realidades)—, el sujeto se transforma en operador de dispositivos: consumidor de las realidades articuladas por el aparato.

Para Flusser, existe una diferencia importante entre aparato e instrumento. Aparato es un juguete que simula un determinado tipo de pensamiento. No es instrumento, ya que el instrumento reproduce las funciones necesarias y concretas aplicadas al trabajo. Con el aparato no se trabaja, se juega. Y quienes manejan el aparato son jugadores.

La intermediación entre sujeto y mundo queda a cargo del aparato productor de lo visual, y la intermediación entre sujeto y aparato es transferida a los dispositivos. La



cuestión es que hoy la interfaz empieza a ser confundida con el medio. Esto significa que, de sistema de presentación o de acceso de datos (función instrumental), pasa a ser imaginada como soporte que contiene los datos (función medial) y vehículo de nexo entre lo humano, la máquina y el mundo (función interconectiva). El equívoco es especialmente peligroso, pero muy revelador.

Mientras el usuario —la persona que entiende su relación con la máquina desde una vertiente funcional— mantiene la distancia entre sujeto y dispositivo, el operador de la interfaz (el *funcionario*, para Flusser: concepto pertinente inspirado en su coteráneo Franz Kafka) percibe los contenidos como si estos estuviesen adheridos al dispositivo, hasta al punto de no distinguir entre dispositivo y medio. Como operador, es consciente de que maneja una caja negra, aunque «sin saber lo que se pasa en el interior de la caja [...] Los programadores de determinado programa son funcionarios de un metaprograma, y no programan en función de una decisión suya, sino en función del metaprograma» (Flusser 1998, 45).

Estamos delante del poder del evento operacional, en el que «la represión de la consciencia histórica es indispensable para el funcionamiento [del programa]» (Flusser 1998, 77–78). Lo visual sirve para reprimirla, y se sirve del arte y de su pericia para orquestar lo políticamente correcto. Es decir, para cuidar de jamás abordar el metaprograma.

Podemos volver a plantear aquí la pregunta del inicio: ¿es aún factible la producción de conocimiento en relación a las imágenes técnicas y lo visual?

Uno de los primeros artistas que, en los años veinte, sugirió el empleo distinto de los aparatos técnicos en el arte fue el húngaro László Moholy-Nagy, una de las figuras centrales de la Bauhaus. En 1922, Moholy-Nagy publica un texto titulado «Producción-Reproducción», en el que reflexiona sobre el condicionamiento del arte que utiliza los aparatos en su proceso de creación y la tendencia hacia la mera reproducción. Él propone la subversión de la función original de los aparatos en el arte como estrategia para apartarse de la mera reproducción (de manera similar a lo ocurrido en la primera etapa de la fotografía o el cinema) y apostar por una intervención directa, que abra paso a la producción. Para subvertir esta condición y pasar de la reproducción a la producción, los artistas deberían cuestionarse: «¿Para qué sirven los aparatos? ¿Cuál es la esencia de su función? ¿Somos capaces de expandir los usos de los aparatos también a la producción? En este caso, ¿de qué forma?» (Moholy-Nagy 1985, 289–290).

Estos interrogantes siguen vigentes hasta la actualidad, con la diferencia de que es imprescindible añadir ahora la pregunta sobre cuál es el programa que comanda la reproducción continua del mismo gesto. Ya en 1923 Warburg tenía la lúcida sensación de asco frente a la *estetización* de la política (porque la *estetización* de la historia del arte es también una tarea política).



VI. ¿Cuál es hoy el escenario del arte?

«Política es la diferencia entre espacio privado y espacio público» (Flusser 1998, 19). El arte puede llegar a ser, sin duda, un lugar de resistencia. No obstante, Flusser tiene razón cuando asegura que quien lee textos escritos por artistas comprueba su creencia en que ellos hacen otra cosa, que no juegan con el aparato, sino que trabajan con él. Acreditan que producen *obras de arte*, o que se comprometen políticamente, o que contribuyen para el incremento del conocimiento, o para cambiar el mundo. No obstante, los artistas son inconscientes de su praxis (Flusser 1998, 95). «Actualmente, el problema se plantea de otra manera: si todo [...] lleva necesariamente a la nada, ¿dónde hay espacio para la libertad?» (Flusser 1998, 94). Así es como cualquier reflexión sobre el arte debe colocar el problema de la libertad en relación a sus espacios y prácticas.

Flusser, así como algunos años después Edward Said, ha propuesto respuestas concretas, que invito al lector interesado a buscar en sus pensamientos.

Según opiniones publicadas recientemente por Wolfgang Ulrich, el arte se transformó en una cuestión de negociación (2012, 119). En la vorágine expositiva y arribista, los artistas deben adaptar su obra, su estética o su intención a las exigencias o a los discursos de curadores, directores de museos, bienales y festivales, críticos o coleccionistas. El compromiso es asumido a favor del funcionamiento cíclico del sistema. Desde este punto de vista, pensar el rescate de la autonomía es un contrasentido. De hecho, esta afirmación es también, en sí, un despropósito. De la misma forma que es inevitable constatar el fracaso de la misión de la estética idealista, puesto al descubierto por las acometidas vanguardistas, también se constata de forma rotunda el naufragio de la búsqueda reduccionista de equiparación entre praxis de la vida y arte. Esto significa que no hay retorno posible ni a uno ni a otro posicionamiento.

El politiquero presente en las máscaras transgresoras de los *infant terribles* forma parte del programa y es bienvenido en el entretenido juego en y con lo visual en el arte. Lo visual, como gesto siempre reproducible, tautológico, instalado en las pantallas exteriores del biombo, cumple su función de disipar lo político, aplicando frecuentemente el discurso político *estetizado*. Y esto solo es posible porque «se ha perdido el sentido de la pregunta: ¿quién es el propietario de los aparatos?» (Ulrich 2012, 46).

Por consiguiente, ¿estaría completamente ultrapasada la pregunta *flusseriana* sobre la libertad? Esta controversia será tema para otro ensayo.

Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. 1998 [1944]. *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Berlin Biennale. 2012. «And Europe will be stunned. First International Congress of the Jewish Renaissance Movement in Poland (JRMIP)». Available at: <<http://www.berlinbiennale.de/blog/en/events/and-europe-will-be-stunned-a-congress-by-jrmip-and-yael-bartana>>, accessed May 10, 2012.
- C.I.R.C.A. s.f. «About The Army». Available at: <<http://www.clownarmy.org/about/about.html>>, accessed May 21, 2012.
- Cordeiro, Waldemar (ed.). 1972. *Arteônica: o uso criativo de meios eletrônicos nas artes*. São Paulo: Editora das Américas, Universidade de São Paulo.
- Debray, Régis. 1994. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.
- Flusser, Vilém. 1971. «Do desengajamento», en: *Suplemento Literario OESP*, São Paulo.
- Flusser, Vilém. 1990a. «Art and Politics». In *Artforum* Vol. 39, n.º 4, December.
- Flusser, Vilém. 1990b. «Television Image and Political Space in the Light of the Romanian Revolution». Conferencia en el simposio *The Media Are with Us. The Role of Television in the Romanian Revolution*. Budapest: Miklós Peternák.
- Flusser, Vilém. 1995. «Die kodifizierte Welt». In *Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader zu Kommunikation, Medien und Design*. Mannheim: Bollmann Verlag.
- Flusser, Vilém. 1998. *Ensaio sobre a fotografia*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Gerz, Jochen. 2010. Entrevista para el especial «Arte y activismo», en: *Metrópolis*. Madrid: TVE2.
- Giannetti, Claudia. 2002. *Estética Digital. Sintopía del arte, la ciencia y la tecnología*. Barcelona: ACC L'Angelot.
- Giannetti, Claudia. 2008. «Artistas, espacios, contextos. Breves reflexiones sobre el papel de las micro-acciones y la red de agentes internos», en: *Un lugar bajo el sol. Los espacios para las prácticas creativas actuales. Revisión y análisis*, Nekane Aramburu (ed.). Buenos Aires: CCEBA, Aecid.
- Grass, Günter. 2012. «Was gesagt werden muss». In: *Süddeutsche Zeitung*. Available at: <www.sueddeutsche.de/kultur/gedicht-zum-konflikt-zwischen-israel-und-iran-was-gesagt-werden-muss-1.1325809>, accessed May 24, 2012.

- Krasznahorkai, Kata and Einfeldt, Kirsten. 2008. «Hamburger Graduiertenforum: Kunst als "Weltsprache"». Available at: <<http://www.uni-hamburg.de/Kunstgeschichte/Weltsprache.html>>, accessed May 21, 2012.
- Krieger, Peter. 2006. «El ritual de la serpiente», en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* n.º 88. Disponible en: <http://www.analesiie.unam.mx/pdf/88_239-250.pdf>.
- Kuhn, Thomas. 1975 [1962]. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Meireles, Cildo. 2000. *Investigações: o trabalho do artista*. DVD. São Paulo: Itaú Cultural.
- Mendes, Ricardo. 2008. «Bienal de São Paulo 1973. Flusser como curador. Uma experiência inconclusa», en *Ghrebh-Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia* n.º 11, marzo, São Paulo.
- Moholy-Nagy, László. 1985 [1922]. «Produktion-Reproduktion». In: *Moholy-Nagy*. Krisztina Passuth (ed.). London: Thames and Hudson.
- Patecki, Mirosław. s.f. «Christ the King». Berlin Biennale. Available at: <<http://www.berlinbiennale.de/blog/en/projects/christ-the-king-by-miroslaw-patecki-22844>>, accessed May 15, 2012.
- Sierra, Santiago. 2006. «Radical es el que dice "id a por ese"». Entrevista de Javier Díaz-Guardiola, en: *ABCD* n.º 991, 3 de junio. Madrid.
- Ulrich, Wolfgang. 2012. «Autonomie Kunst. Eine Gefahr für die Kunstkritik?». In *Autonome Kunstkritik*. Harry Lehmann (ed.). Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Warburg, Aby. 1939. «A Lecture on Serpent Ritual». In *Journal of the Warburg Institute* Vol. 2, n.º 4, April.
- Zgustova, Monika. 2006. «Cuando pensar es jugarse la vida», en: *El País*, 23 de noviembre. Madrid.
- Žižek, Slavoj. 2009. *Violência*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Żmijewski, Artur. s.f. «Berek». Berlin Biennale. Available at: <<http://www.berlinbiennale.de/blog/en/projects/berek-by-artur-zmijewski-22243>>, accessed May 10, 2012.

EL MUSEO COMO PLATAFORMA DE PENSAMIENTO

María Inés Rodríguez

Los textos que se reúnen en esta sección de *ERRATA#* analizan, directa o indirectamente, la función del museo desde diferentes perspectivas. Todos coinciden, sin embargo, en el rol que tiene en la escritura de la historia y las construcciones culturales, ya sea a nivel del individuo o de la sociedad. Históricamente el museo ha sido el garante de la conservación, protección y preservación de *objetos* considerados patrimonio. Objetos que representan el poderío de una nación a través de su producción cultural local o de los acervos adquiridos en campañas colonizadoras. De una u otra forma, el museo conserva, preserva, estudia, analiza, visibiliza un patrimonio y crea, a través de mecanismos como colecciones, exposiciones, investigaciones, labores de conservación y de mediación, un discurso que pone en relación con el público.

¿Cuál es la función del museo?, ¿su razón de ser?, ¿qué políticas defiende o debe defender? Cada contexto genera su propia respuesta, como podemos ver en el texto de Rosina Cazali, y nos obliga a pensar, como profesionales del campo del arte (artistas, curadores, gestores, críticos de arte, historiadores, galeristas), de qué forma queremos participar en la consolidación de museos que sean verdaderas plataformas que contribuyan al desarrollo de un pensamiento crítico en la sociedad.

En su ensayo «Weekend en Guatemala», Cazali retoma el título de la novela del escritor Miguel Ángel Asturias, publicada en 1956, para presentarnos un paralelo con lo que la literatura pone en cuestión por medio de este relato. Es decir, el enredado entramado político y económico bajo la omnipresente influencia de Estados Unidos, así como su sorprendente pertinencia y actualidad frente a la situación contemporánea. La histórica imposibilidad de la clase política de comprender la importancia de preservar el patrimonio y, por ende, de conocer y respetar su historia precolombina, así como a sus descendientes, se manifiesta, entre otras cosas, por la inexistencia de políticas culturales coherentes, en la tardía constitución de un Museo Nacional de Arqueología o en la existencia de un Museo de Arte Moderno ajeno a la modernidad. Este ensayo hace evidente la necesidad de generar micropolíticas, a nivel independiente, que cuestionen el trabajo y la responsabilidad tanto de las instituciones del Estado como de las del sector privado, y que a su vez propongan estrategias que generen nuevas construcciones culturales incluyentes y emancipadoras que involucren a todos los sectores de la sociedad.

«Actos curatoriales», de Juan Andrés Gaitán, analiza la introducción y presencia de la historia del arte en los modelos expositivos actuales. Más que enfocarse en el museo en sí, este texto se concentra, por una parte, en el gesto curatorial y la noción de autor que este conlleva y, por otra parte, en la exposición como medio para visibilizar este gesto.

A través de dos ejemplos recientes, Documenta 12 y la Bienal de Venecia del 2011, exposiciones internacionales en Alemania e Italia, respectivamente, en las que se incluyeron obras de arte históricas como eje articulador del discurso del curador, Gaitán explora formas expositivas que intentan restablecer una relación crítica con

el pasado. Igualmente, «Notas sobre la exposición» retoma, tanto desde el museo como desde la práctica artística, estudios de caso que plantean la exposición como un medio para generar espacios dinámicos en los que pueden experimentarse nuevas relaciones, analogías y estrategias entre las obras y el público.

Para terminar, se incluye un texto corto de Yona Friedman acerca de su idea de museo. El museo como un espacio mental en movimiento constante, dinámico y experimental puesto al servicio de los usuarios. A través de su trabajo, este arquitecto, visionario y sin duda uno de los teóricos más influyentes de nuestro tiempo, nos sitúa en el campo de lo político al interpelarnos acerca de nuestra posición como ciudadanos pertenecientes a un contexto y hacedores de nuestro presente y futuro. Sus reflexiones acerca del museo nos muestran cómo la arquitectura puede ser vista como la posibilidad de construir conceptos de forma articulada y de producir reglas propias en función de las necesidades. Ya sea a nivel teórico o bajo la forma de proyectos, las propuestas que nos presenta están dirigidas al análisis de la estructura y funcionamiento de la sociedad, sus acciones, su equilibrio, su desarrollo.

WEEKEND EN GUATEMALA*

Rosina Cazali

▼ «Novo museo tropical». Diagrama y manifiesto. El poster como espacio expositivo expandido, año 1, volumen 1. Concepto y curaduría general: Kiki Mazzucchelli. Curador invitado: Pablo León de la Barra. Dirección de arte: Mel Duarte. Foto cortesía de Pablo León de la Barra.

NOVO MUSEO TROPICAL

Cuando los museos y centros culturales fuera de los centros hegemónicos del arte permanecen vacíos porque se hacen presupuestos para las exposiciones o eventos.

Cuando los artistas que viven en los zonas periféricas producen arte específicamente para el mercado internacional, los ferias de arte y los feriantes, ignorando a la audiencia y su contexto local e ignorando de su público y su contexto.

Cuando el arte producido en "terceros lugares" es exhibido legítimamente (sin ser considerado como un "pasadizo") por los coleccionistas y los museos internacionales.

¿No debería ser tiempo de repensar el tipo de arte que hacemos?

¿No deberíamos repensar el tipo de exposiciones que producimos?

¿No deberíamos repensar el tipo de museos que creamos y cómo?

Novo Museo Tropical es un museo sin paredes.

Una institución para repensar el museo fuera del centro.

Se trata de un museo de localización, es una cuestión de actitud.

¿O quizá haya algún aspecto que olvidamos incluir por favor incluya lo que le faltó!

When museums and cultural centres outside of the hegemonic art centres remain empty because they don't have budget for a programme or content.

When artists living in the outerperipheries produce specifically for the international market, art fairs and biennales, while ignoring their local public and context, or while abusing of their local public and context.

When art produced elsewhere is bought legally (without treating us in the past by international patrons and museums).

Shouldn't we rethink the kind of art we do?

Shouldn't we rethink the kind of exhibitions we produce?

Shouldn't we rethink the kind of museums we expect to have?

Novo Museo Tropical is a museum without walls.

Aan institution to rethink the museum outside the centre.

Being Tropical is not about location it's about attitude.

If you have any thoughts that we overlooked there are some extra forms!



Cuando leí por primera vez el texto que da origen al «Novo museo tropical», un proyecto del curador Pablo León de la Barra, y su espíritu liberador descrito en su blog *Centre for the Aesthetic Revolution*, fue como recibir una bocanada de aire fresco, de esas que pasan a través de una rendija. Uno no puede pasar por alto ese diminuto acto *micropolítico*, en que el factor de cambio es leve pero suficiente para modificar el pronóstico climatológico; un fenómeno que conocemos muy bien en los trópicos. Me atrevo a decir que es hasta una obligación tomarse muy en serio su carácter de manifiesto, algo supuestamente agotado en las narrativas latinoamericanas. Para acentuar la retórica, al título del proyecto de León de la Barra lo acompaña el dibujo de un racimo de bananas donde se inscriben los nombres de autores y movimientos artísticos que han sido trascendentales para Latinoamérica. El racimo del «Novo museo tropical» (escrito en portugués) sugiere un *organigrama museológico bananero* de donde no escapan los exotismos ni todas las culturas tropicales que han dado peso a nuestras identidades, porque también fueron estas, en un sentido extremadamente crítico y lúdico, las que dieron origen a las más francas e inteligentes reacciones contra la exclusión del arte producido en otras partes, y que han mantenido las historias oficiales del arte occidental, como lo demostró por primera vez el diagrama que Alfred Barr presentó durante la exposición «Cubismo y arte abstracto» en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1936. Aprovechar las fisuras de los sistemas hegemónicos es una estrategia que fue sugerida por la *América invertida* de Joaquín Torres García, en 1943, con el fin de crear campos de comprensión más amplios sobre las singularidades de un lugar y para entender cómo, desde allí, se producen obras deslocalizadas de los discursos del centro.

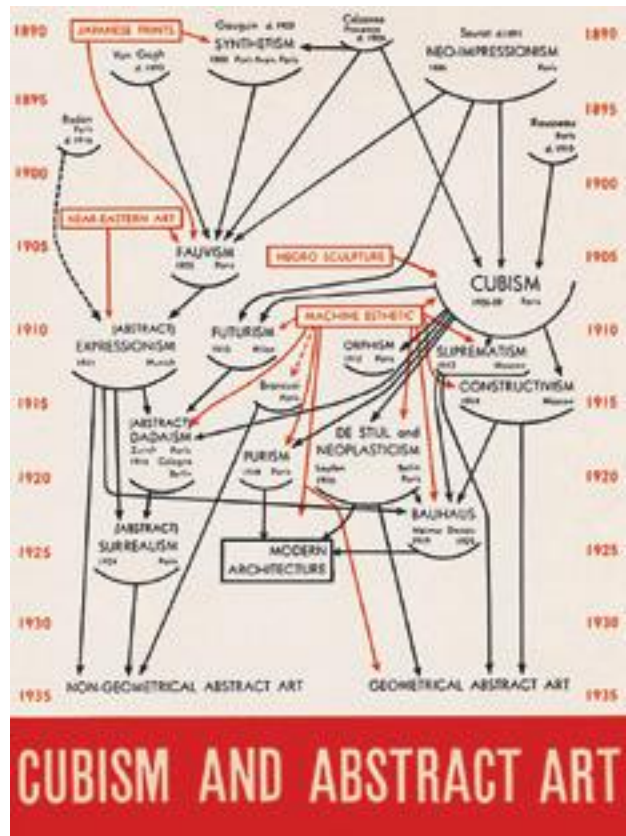
En un acto de revisión de estos hechos históricos trascendentes, lo más atrayente del proyecto de Pablo León de la Barra es su apuesta por la creación de nuevas redes tropicales, que van desde Londres hasta México, o de Guatemala a Córdoba (Argentina), que se dibujan a través de las nuevas dimensiones y cartografías *no geográficas* que aportan la Internet, las redes sociales y las relaciones humanas que se establecen a través de las residencias de artistas repartidas por todo el continente. En ese sentido, «ser tropical no es acerca de la ubicación, se trata de actitud» (León de la Barra 2009), una actitud que genera preguntas poco formales, pero que abre discusiones que por mucho tiempo han sido tabú o resuelven de mejor manera los dilemas que nos han aquejado por demasiado tiempo. Como conclusión preliminar de este ensayo, se evidencia la urgencia por entender de dónde viene y cómo funciona el imaginario que nos hace creer a los guatemaltecos que tenemos un Museo de Arte Moderno.

Horror vacui

Recibí el manifiesto del «Novo museo tropical» durante un simposio donde se volvía a revisar esa noción del arte latinoamericano, que vuelve cada cierto tiempo —como un fantasma irresuelto— a tomarnos el pulso, para comprobar su utilidad

* El título «Weekend en Guatemala» es tomado del título de la novela homónima de Miguel Ángel Asturias.

Alfred Barr, primer director del MoMA, Diagrama sobre el cubismo y el arte moderno. 1936. Imagen tomada de www.artistorystop.com



o inutilidad, su vigencia o caducidad. En ese marco, donde se vuelve a los viejos dilemas de identidad casi por deporte o por afecto, puedo decir que el manifiesto me aportó más de lo que el mismo simposio podía prever, pues la información que a veces llega sin un orden predeterminado, generalmente, es la que mayores efectos suele producir (de nuevo, como el aire a través de la rendija). El texto del «Novo museo tropical» dice lo siguiente:

Quando los museos y centros culturales fuera de los centros hegemónicos del arte permanecen vacíos porque no tienen presupuesto para sus exposiciones o curadores; cuando los artistas que viven en la semi-periferia producen arte específicamente para el mercado internacional, las ferias de arte y las bienales, ignorando a su público y su contexto local, o abusando de su público y su contexto; cuando el arte producido en «otros lugares» es adquirido legalmente (sin ser saqueado como en el pasado) por los coleccionistas y los museos internacionales; ¿no debería ser tiempo de repensar el tipo de «arte» que hacemos? ¿No deberíamos repensar el tipo de exposiciones que producimos? ¿No deberíamos repensar el tipo de museos que aspiramos a tener? (León de la Barra 2009; la traducción es mía)

Vivo y trabajo en Guatemala. Desde hace 25 años soy curadora independiente en un país donde demarcarse como tal siempre resulta una contradicción, porque no hay figuras institucionales de las cuales independizarse, tomar distancia y reivindicarse como



Imagen compuesta de fotogramas de video tomados de YouTube de la película de Edward Kull, *The Tarzan and the Green Goddess*.¹

persona autónoma. Para mí esto ha sido, más bien, un proceso solitario cuya única certeza es su propio eco; es decir, la incerteza del acto de gritar en el vacío y cómo este, a la vez, persiste como una perversa forma de hacer ejercicios de fortalecimiento y resistencia. Tal vez por eso es que mueve tanto un texto como el del «Novo museo tropical» y su apuesta por repensar qué queremos decir cuando hablamos de arte

1 *Las nuevas aventuras de Tarzán* es una serie de doce películas americanas filmadas en 1935. *Tarzán y la Diosa Verde* fue uno de los capítulos filmado en Guatemala. La trama inicia con el viaje de Tarzán, o Lord Greystoke, desde África hacia Guatemala para rescatar a su amigo, el teniente francés D'Arnot de las selvas inexploradas de Guatemala y apoyarlo en la búsqueda de un ídolo que tiene en su interior una fórmula para producir explosivos. La Diosa Verde es el nombre del artefacto que está en manos de una tribu de salvajes. El cometido de Tarzán es apoyar la expedición y defender a sus amigos arqueólogos de los ladrones y los nativos. Después de evadir los peligros de la selva (un huracán y un asesinato), el tesoro es llevado a Manor Greystoke, Inglaterra, donde los protagonistas celebran la hazaña.

Aníbal López, *Lacandón* (A-1 53167), 2006, impreso sobre papel de algodón, 187 x 153 cm. Originalmente la obra fue realizada para la exposición «Esbozo para la creación de una sociedad del futuro», curada por Laboratorio Curatorial 060, frontera Corozal (Chiapas), México/Guatemala, como una acción en la que se le pidió a un indio lacandón que, durante una jornada, permaneciera sentado sobre un pedestal idéntico a los que se utilizan en los museos para colocar estelas y piezas arqueológicas.



contemporáneo desde lugares con escasos recursos, donde la contemporaneidad adquiere matices extras y se establece como una relación singular con el propio tiempo. Se trata de repensar de manera rigurosa la noción de museo en una sociedad que no reconoce ningún proyecto de nación ni —precisamente por eso— su utilidad.

Sin embargo, antes de adentrarse en el debate filosófico es necesario realizar una aproximación a la historia. En el número más reciente de la *Revista de Indias*, de la Universidad Autónoma de Madrid, se incluye un amplio texto de la investigadora y socióloga guatemalteca Marta Elena Casaús Arzú. Su texto es tan rico en datos sobre la conformación del Museo Nacional de Arqueología y Etnología en Guatemala como revelador en su análisis de los motivos que propiciaron el atraso de su fundación. Según Casaús Arzú, la demora se debió tanto al desinterés general sobre los temas culturales como a la ocurrencia de un hecho inquietante. Dice la autora que

A lo largo del siglo XIX la mayoría de los países de América Latina impulsaron la creación de museos nacionales (que incluían la propia arqueología, antropología y etnología) como uno de los vehículos para promover la construcción de los estados nacionales y para sentar las bases de la homogenización de la nación, entendiendo esas instituciones como lugares destinados a la educación cívica de los ciudadanos, la recuperación de la memoria y la construcción de un pasado común que permitieran la formación de una identidad nacional. El caso de Guatemala, sin embargo, destaca por su singularidad y su tendencia a ir en dirección inversa:

negar el pasado histórico maya, no aceptar el principio de nación homogénea y dejar en manos de la Sociedad Económica de Amigos del País, en el siglo XIX, la construcción del primer Museo Nacional y, posteriormente, en manos de la iniciativa privada la construcción de los museos de arqueología, generándose con ello un proceso de patrimonialización de la cultura y, al mismo tiempo, de privatización del patrimonio nacional. (Casaús 2012)

Siendo Guatemala uno de los territorios más ricos en vestigios de la civilización maya, un importante centro de descubrimientos e investigaciones arqueológicas, parece extraño que en aquellos años no existieran proyectos específicos de estudio y preservación de ese patrimonio apoyados por el Estado. Aún más extraña resulta la falta de voluntad para establecer un recinto que preservara los recursos y la información obtenida a través de las excavaciones en sitios ceremoniales como Tikal, Quiriguá o Yaxhá. A la luz de su investigación, la autora encuentra que lo anterior ocurrió debido a la resistencia que desplegaron las élites por reconocer al indígena como parte de la nación y también a la intención de las oligarquías de ganar tiempo para saber qué hacer y cómo llegar a controlar las riquezas arqueológicas (Casaús 2012). En la prensa escrita de aquellos años quedaron registrados los debates que excluían cualquier orden o lógica que promoviera la aceptación del indio contemporáneo como parte, consecuencia o extensión de la gloriosa civilización maya del pasado, así como las crónicas sociales o artículos que mencionaban el interés que tenían universidades e instituciones norteamericanas en auspiciar y participar en la *aventura* de las expediciones arqueológicas. La experiencia de los científicos asociados al Instituto Carnegie desde 1907, las visitas constantes de celebridades como Silvanus Morley y el gran interés que alimentó el descubrimiento de la epigrafía, la astronomía y la cosmogonía mayas, propiciaron el estudio de la sociología, la arqueología y de la antropología cultural en Guatemala. Era indudable que toda esta actividad tendría que formar la escuela de los arqueólogos locales. Pero, más allá del ámbito académico, también hubo extrañas presencias que jugaron el papel del colono que aprovecha la fragilidad institucional o su completa inexistencia para saquear y depredar.² Y en esa vorágine tenía que existir, necesariamente, una plataforma donde entraban en juego el poder y el control sobre la información y las riquezas patrimoniales.

Esta plataforma de alianzas fue también la consecuencia lógica del concepto de nación que Guatemala había desarrollado durante el siglo XIX y que fue promovido

2 En su investigación, Casaús revela que en el año 1922 se firmó el Acuerdo Gubernativo 791, por el cual el presidente José María Orellana y el ministro de educación nombraron director general del Instituto de Arqueología y director del Museo Nacional de Guatemala a un norteamericano, William E. Gates, lingüista, arqueólogo y coleccionista vinculado al estudio de la teosofía en California, de donde provenía su interés por los mayas. Gates recolectó una de las mayores colecciones de manuscritos y de objetos mayas a través de *The Mayan Society*, una sociedad privada creada por él mismo en 1921. Gates logró que se le nombrara director del Museo Nacional y director del Instituto de Arqueología, así mismo consiguió que el Gobierno guatemalteco emitiera una ley que le permitía, como director del Museo y del Instituto, controlar todas las excavaciones y sacar al extranjero las piezas que se obtuvieran (Casaús 2012, 105).

▼ Agostino Someliani, fotografía de las instalaciones del ferrocarril en el puerto de San José, Escuintla y Champerico, Guatemala, 1877. Fuente: Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica, CIRMA, Guatemala.
Este conjunto de imágenes tomadas por el fotógrafo italiano Agostino Someliani a partir de 1877, cuando empieza a trabajar para el Ministro de Fomento Manuel María Herrera, fueron exhibidas en el pabellón de Guatemala en el marco de la «Exposición Universal de París» del año 1878.



en el país por los gobiernos de corte liberal. A manera de ilustración, la obra de fotógrafos como Agostino Someliani permanece hoy en la fototeca del Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica (CIRMA) como un fiel registro de los presupuestos económicos y visuales, que ayudaron a construir el imaginario de una nación sólida en su economía y moderna en su infraestructura portuaria y ferroviaria, para exportar los productos agrícolas de mayor valor, como el café y el azúcar. Si tomamos en cuenta que la mayoría de las fotografías de Someliani son producto de la edición, el encuadre y los trucos de montaje que se hacían en los laboratorios fotográficos de la época, podemos reconocer que su labor fue fundamentalmente propagandística, con una clara intención de atraer a inversionistas extranjeros, especialmente europeos. De esta manera comenzó a concebirse la figura del ladino como la de un ciudadano estándar deseado y contrapuesto al indígena, en un imaginario de nación que privilegiaba al empresario y del que no hacía parte el indio. A pesar de que el tema ha sido ampliamente discutido por intelectuales fundamentales como Severo Martínez Peláez, Carlos Guzmán Böckler, Arturo Taracena y Aura Cumes, entre otros, el rechazo y no reconocimiento permanecen vigentes en la forma como se presenta al indígena en los museos estatales y privados, particularmente los dedicados a la conservación de riquezas arqueológicas, tradiciones artesanales y costumbres de los pueblos. Hecho que se ve reflejado en el tratamiento que le dan al indígena las clases dominantes y económicas a través de la industria turística,



Salón Carlos Mérida, Museo Nacional de Arte Moderno Carlos Mérida, 2012, Guatemala. Foto: Mario Santizo.

como figura ajena a su pasado y descontextualizado de su presente, como un «lastre social», «una raza enferma y degenerada», como señaló el historiador y ministro de educación Antonio Villacorta.³

Modernidad y tragicomedia

En cuanto al Museo Nacional de Arte Moderno Carlos Mérida, la situación no es muy distinta. Observar qué es lo que se muestra y qué se omite es la mejor forma de leer la narración ideológica que subyace en sus bases institucionales. Su fundación se remonta al año 1934 como Museo Nacional de Historia y Bellas Artes. El 16 de octubre de 1975, como producto de una reestructuración administrativa, cambió de nombre y dio paso al actual Museo Nacional de Arte Moderno, como entidad integrante del Instituto de Antropología e Historia y del Ministerio de Cultura y Deportes. Para un turista incauto, el recinto puede resultar una construcción curiosa y bastante ajena a la promesa de su contenido. Fue diseñado por Rafael Pérez de León, el arquitecto del proyecto constructivo del dictador Jorge Ubico, y está localizado en inmediaciones de la Finca Nacional La Aurora y el Aeropuerto Internacional del mismo nombre. Alberga una colección conformada por obras de artistas de principios del siglo XX y de otros pertenecientes a generaciones recientes; la mayoría de las obras se ha obtenido a través de donaciones y contadísimas adquisiciones. Originalmente el recinto fue un salón de baile, actualmente se percibe como albergue de una institución deprimida, sin presupuesto, sin proyectos de vocación pedagógica o agendas de actividades que la estimulen. En distintas

3 Antonio Villacorta formó parte del gobierno del dictador Jorge Ubico Castañeda, escribió sobre el mestizaje y resaltó la importancia del pasado maya como medio para construir una historia nacional. Sin embargo, también sostuvo, en el periodo comprendido entre 1927 y 1934, que la civilización maya pertenecía al pasado y que los indios actuales eran «una raza enferma y degenerada», susceptible de ser mejorada por la inmigración o el mestizaje (Casaús 2012).

oportunidades la dirección del museo ha rechazado la idea de trabajar con un curador adjunto, no cuenta con programas específicos para la adquisición de obras, investigación o enriquecimiento de archivos. Pero a la dirección del museo le gustan los superlativos, por eso todo su material divulgativo ostenta la frase «donde ocurren los eventos más importantes del arte en Guatemala».

Si los objetivos perseguidos con la fundación del Museo Nacional de Arqueología y Etnología se encuentran en las mismas bases de la construcción de un proyecto de nación no indígena, los del Museo Nacional de Arte Moderno Carlos Mérida se suman a dicha empresa, pero esta institución, al carecer de discurso, hace evidente su imposibilidad de reconocer un proyecto moderno de nación a través del arte que alberga. La presencia del nombre de Carlos Mérida es un acto superficial, si se toma en cuenta que la adición se realizó muy tarde. A mediados de los años noventa, la familia Mérida donó una serie de obras y artículos personales del artista. La figura de Mérida —radicado por muchas décadas en México y uno de los artistas más significativos del arte latinoamericano— se resguarda en un salón central asignado para la exhibición permanente de los objetos (un atril, pinceles, paleta y otros utensilios de su estudio personal). El pequeño y oscuro salón parece querer conciliar esa larga ausencia y también encubrir la histórica dificultad de los guatemaltecos de comprender su trabajo o identificarse con su estética. Las pocas obras de Mérida que tienen presencia en plazas y edificios públicos de la ciudad están en constante riesgo de destrucción a causa del vandalismo. La mayoría de estas se relacionan con los proyectos arquitectónicos que iniciaron durante el periodo revolucionario, el único periodo político que definió un proyecto moderno en el transcurso del siglo XX y que incluía la participación de artistas e intelectuales. En 1954, la Revolución fue derrocada por el Movimiento de Liberación Nacional, con la intervención y apoyo de los Estados Unidos. Desde entonces, y debido a la alianza tácita que ha tenido el Museo con las élites y la ideología dominante, es fácil comprender por qué cualquier categoría vinculada a lo moderno tiende a *desconfigurarse*.

Desde su fundación, el Museo no ha establecido un compromiso con ese periodo histórico y tampoco ha podido generar un discurso crítico sobre la modernidad; el diálogo con los intelectuales es nulo y prescinde de cualquier iniciativa de investigación sistemática. El hecho de llamarse *moderno* invoca una *razón instrumental*, desligada de cualquier preocupación por la memoria social. En ese sentido se ha transformado en el escenario ideal para eventos artísticos tutelados por la empresa privada. La escenificación del arte y su entorno social se encuentran allí exentos de cualquier capítulo histórico o de actividades que estimulen cuestionamientos incómodos. No es de extrañar que la agenda del Museo se apoye en exposiciones de colecciones privadas con reproducciones de Picasso. Como casos aislados, aparecen muestras de calidad excepcional gracias a las relaciones diplomáticas y a través de proyectos apoyados por la cooperación internacional, como sucedió en el 2003, cuando el proyecto para el arte contemporáneo Colloquia presentó en el recinto una performance de Tania Bruguera, un taller de

videoarte impartido por la artista mexicana Silvia Gruner y una serie de exposiciones que intentaban integrar la perspectiva del arte contemporáneo.

En esa desigualdad de presupuestos, el evento que ha estado más cerca de desarrollar una conexión con el arte moderno es Juannio,⁴ una subasta que se inició en 1964 con el objetivo de apoyar económicamente al Instituto Neurológico de Guatemala. En el marco de la perspectiva desarrollista de los años sesenta, Juannio instauró la modalidad de subasta y abrió un mercado que no existía antes. Coincidió con la apertura de la primera galería de arte moderno y con la proyección de artistas como Margarita Azurdía, Luis Díaz y los integrantes del grupo Vértebra en el exterior. Juannio se transformó en un importante escaparate para una producción artística que se asumió como parte de las vanguardias latinoamericanas y que generó un coleccionismo local sin precedentes. Sin embargo, la dinámica de esa época se vio paulatinamente interrumpida por el conflicto armado. Como consecuencia inmediata, los proyectos privados e instituciones estatales dedicados a la cultura se fueron debilitando. Actualmente la subasta se lleva a cabo en el Mérida, pero eso no significa que el Museo o, incluso, el mismo Juannio mantengan el mismo estándar de calidad de aquellas primeras lecciones. En un aprovechamiento mutuo de recursos, Juannio utiliza las instalaciones de la institución en el sentido instrumental que se ha señalado y el Museo aprovecha su aura de tradición tutelada por una empresa privada. En él se llevan a cabo, según su director, los eventos más importantes del arte en Guatemala, pero el Museo no establece un compromiso real con la modernidad y mucho menos aporta una perspectiva de apertura hacia los panoramas más recientes del arte. El diálogo intergeneracional o cualquier comentario crítico, por supuesto, se sitúan como una amenaza. El nombre del Museo sugiere una paradoja rotunda: su enunciación desde la modernidad solo subraya su ausencia.

El MADC, una apuesta regional y de afectos

En 1994 se fundó el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo en San José, Costa Rica, un espacio dedicado por completo a las ambiciosas tareas de exhibir y difundir las tendencias más recientes y dinámicas del diseño contemporáneo dentro de la región centroamericana, así como sus vínculos con el ámbito latinoamericano e internacional. No voy a hablar del entramado administrativo de esta institución o de las dificultades y obstáculos que ha tenido que atravesar, pero sí voy a señalar lo que significó su presencia para los otros países de la región. En primer lugar, es obvio que este museo —desde su condición de institución extraña y descentrada de la norma— tenía que producir un impacto sin precedentes, así como plantear una serie de cuestionamientos sobre el tipo de arte que exponía, y sobre lo que se consideraba arte contemporáneo. Todas aquellas preguntas, a través de los años, no solo fueron suficientemente respondidas, sino que, más adelante, sus respuestas se convirtieron

4 De carácter benéfico, privado y no lucrativo, Juannio apoya económicamente al Instituto Neurológico de Guatemala, fundado en 1961, que se dedica a la atención de niños y jóvenes de escasos recursos con necesidades educativas especiales, en su mayoría niños con síndrome de Down.

en la norma. Pero en aquellos años el MADC llegó de manera inesperada. Se transformó de inmediato en un referente obligatorio para las nuevas generaciones y una especie de santuario a donde era posible viajar por su cercanía y encontrarse con artistas, ideas, lecturas, vocabularios, imaginarios y expresiones de otras latitudes que estaban marcando las pautas del *mainstream*. Su primera directora, Virginia Pérez-Ratton, tenía claro que la ruta del Museo era consolidarse desde la perspectiva regional y, de esa manera, hacer visible el arte contemporáneo proveniente de Centroamérica. Este fue el objetivo fundamental de todos los proyectos que realizó durante su gestión y que posteriormente continuó a través de TEOR/ÉTICA, su propia fundación.

¿Qué nos hizo adherirnos incondicionalmente a aquel proyecto? La misma tragedia de vacío que prima en Guatemala se duplica en los otros países centroamericanos. En cada uno de los países de la región han existido proyectos culturales independientes y alternativos a los discursos oficiales que han propiciado los panoramas más interesantes y las prácticas que las sostienen. Pero la excepcionalidad del MADC era, precisamente, su marco institucional y gubernamental, donde parecía más adecuada y lógica la legitimación de expresiones sin tradición alguna, de una contemporaneidad elaborada desde la periferia, que no tiene lugar simplemente en el tiempo cronológico, sino en sus fracturas y contradicciones.

Por casi dos décadas lo regional se transformó en el proyecto contemporáneo por excelencia, uno al cual pudimos adherirnos sin dudas. Sin embargo, como sucede con todo gran proyecto, el término regional también acarrea el estigma de replicar —en pequeña escala— las problemáticas de pertenencia, identidad y homogeneización que se habían detectado tiempo atrás en el uso de términos como *lo latinoamericano*. Lo regional se había transformado en un precepto orgánico y un esquema que muchas veces se interpretó, de manera equivocada, como una regulación de cuotas de representación. Virginia Pérez-Ratton tenía muy claro que la interacción era imprescindible y, hasta cierto punto, viable, y que el planeta era mucho más grande y flexible que el barrio Amón.⁵

Pero había algo más poderoso que su manera de pensar el término y dosificarlo. Yo me inclino a pensar en una estructura que adquirió la dinámica de los afectos. Cuando digo afectos no me refiero a la imagen estrictamente amorosa que proporcionan las narrativas y discursos del amor, sino a las relaciones que construye el *quién soy* en nuestra subjetividad. También me refiero a los afectos que se van organizando o desorganizando en la línea de nuestra vida, en la dinámica del deseo por el otro, de atracciones y rechazos, de afectos razonados, cultivados, producto de la experiencia intelectual, en la construcción de vínculos de amistad y de complicidad con base en una utilidad temporal. Finalmente, en un plano más global, los afectos considerados como un modo de ocupar el espacio. Durante el último encuentro de artistas,

⁵ El barrio Amón es una de las zonas céntricas de la ciudad de San José en Costa Rica, donde se encuentra el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo y la Fundación TEOR/ÉTICA.



curadores y teóricos, organizado por TEOR/ética bajo el nombre «Temas Centrales 2»,⁶ la artista Donna Conlon hizo la siguiente pregunta: «¿Qué pasa si dejamos de usar el término regional de una vez por todas?». El cuestionamiento fue seguido de un silencio sepulcral, un *horror vacui* que tal vez contenía el miedo a abandonar lo conocido. ¿Qué hacía imposible responder a esa pregunta tan sencilla en su lógica como rotunda en su posibilidad de movilizar pensamiento?

Dejando a un lado la anécdota, resulta evidente que muchos artistas centroamericanos circulan libremente por distintas regiones del mundo. Algunos viven en Berlín, otros en Suiza o Nueva York. Ya nadie duda de la visibilidad de Centroamérica y las generaciones de artistas más jóvenes se comunican y actúan desde otras dimensiones de representación. Pero la categoría de lo regional persiste porque ha sido un denominador común. La región, comprendida desde lo afectivo, describe nuestra imposibilidad de desprendernos completamente de una palabra que, como países pequeños, nos pone en contacto como si fuéramos vecinos de la misma cuadra. Región es también la categoría que nos pone a la defensiva frente a los otros, y produce esos espacios de especificidad que necesitamos para pensarnos a solas. A quienes participamos de la constelación de proyectos de arte contemporáneo que conformaron TEOR/ética y el MADC, esta experiencia aportó una identidad profesional y comunitaria que difícilmente podemos soslayar. Todo lo anterior está enmarcado en

6 «Temas Centrales 2» se llevó a cabo en abril de 2012, en las salas del MADC.

▲ Imagen de Paulo Raquec que representa un hundimiento por socavación que se dio en la Zona 2 de Guatemala a raíz de la tormenta Agatha, ocurrida en mayo del 2010. Este agujero sigue siendo parte del paisaje de este barrio Guatemalteco. Tomada de la web de Temas Centrales: temascentrales.org/es

las dificultades sociales, políticas y económicas de nuestros países, que no han sido capaces de proporcionar plataformas culturales sólidas y mucho menos para el arte contemporáneo. Eso mismo nos hizo identificarnos y aferrarnos a ese proyecto. Nos conmovió al punto de *sentirlo* antes que *razonarlo*.

Dicho de otra manera, la palabra *región* actúa en nuestra subjetividad de la misma manera como actúan términos como *patria chica* o *saudades*, por ejemplo. Y, por extensión, la palabra *museo*: una patria chica que refleja nuestra pertenencia y distancia, el amor y el odio contenidos, la nostalgia de lo que pudo ser y lo que nunca fue... Un escenario donde se teatraliza la tragicomedia de nuestra premodernidad.

Los museos, para bien y mal, son los principales representantes del arte de cada país o región —como lo he intentado demostrar a través del ejemplo del MADC para el caso del arte contemporáneo centroamericano—, pero también son la fuente de algunas de nuestras preguntas y confusiones más persistentes acerca de la función del arte. ¿Es el museo un centro de cambio y renovación, o solo una institución que consolida y representa el poder y el estatus social de las élites? ¿El museo y sus exposiciones han logrado establecerse como factores de cambio, con incidencia en la formación de la sociedad, como intermediarios entre esta y la constante evolución del arte? ¿Los museos se consideran meros espacios de ocio, entretenimiento y turismo cultural? ¿Cuál es la autocrítica que generan los museos hoy día frente a las crisis globales, ecológicas y humanas, marcadas por el ejercicio constante de la inclusión y exclusión? De hacer estas preguntas al caso que me ocupa —los museos en Guatemala— es evidente que hay que recurrir a la historia que he relatado. Ahí se encuentran no solo las respuestas a estas cuestiones, sino la explicación de dónde provienen las estructuras de poder y convenciones sobre las cuales se funda la idea de museo. Estas no solo son efecto de los grandes desgarros de la sociedad, sino también un obstáculo para la evolución del papel de la cultura y las instituciones dedicadas a ella. Pero, de acuerdo a esa *economía de afecto*, ¿hasta dónde podemos prescindir de los museos, que escasamente sobreviven?, ¿estamos dispuestos a dejarlos a la deriva?, ¿dejaremos de usar palabras como región?

A la deriva...⁷

El simposio «Temas Centrales 2» recurrió a varias imágenes para anunciar el evento. Una de ellas fue la fotografía de un enorme boquete, con una profundidad de 20 metros y un diámetro de 10; el hundimiento sucedió en el barrio de Ciudad Nueva, una zona céntrica de la ciudad de Guatemala. Según la primera hipótesis de la Coordinadora Nacional para la Reducción de Desastres (Conred), estos agujeros se produjeron cuando colapsaron las intersecciones del antiguo sistema de colectores por donde corren las aguas servidas de la capital.⁸ La segunda hipótesis, más científica, explicaba el natural desgaste que provocan los continuos sismos, las fallas

7 ... pero con humor.

8 En febrero del 2007, en el Barrio San Antonio de la zona 6, se abrió el primer boquete.



geológicas que atraviesan el territorio nacional y el socavamiento que producen los ríos de aguas subterráneas. Ahora bien, una tercera mostraba el dedo del juicio final, que señalaba la responsabilidad de la Comuna Metropolitana y el abandono en el que ha tenido los sistemas de canalización de aguas. Los barrios de menos recursos son desatendidos, mientras el discurso demagógico crece con la efectividad del Transmetro y la ominosa imagen del alcalde de la Ciudad de Guatemala.

Sea cual fuere la causa, la imagen del agujero, ahora en singular, persiste en la memoria colectiva. Los guatemaltecos decimos *el agujero* para referirnos a un evento único, sin la necesidad de precisar el momento o el sitio exacto donde sucedió. Según Conred, todas las semanas se recibe alguna voz de alarma que advierte sobre socavamientos en distintas zonas de la ciudad, pero estos dos agujeros, por su inmensidad, afectaron de manera definitiva la percepción sobre el paisaje urbano y la ciudad, al mostrarla como un valle inestable, lleno de fisuras. En un plano más amplio y subjetivo, el agujero insertó la gran metáfora del siglo XXI para Guatemala, a la cual se le ha asignado una representación inequívoca del desmoronamiento continuo y el pronóstico de un destino tan oscuro como la boca de este agujero, donde priman los aires neoliberales. El ejemplo más claro es el proyecto anunciado por la fundación Patrimonio Cultural y Natural Maya (Pacunam), integrada por importantes personalidades del sector privado guatemalteco, cuya visión de desarrollo se vincula con la creación de parques arqueológicos y naturales, como El Mirador, uno de los sitios más importantes del norte de Guatemala. Está situado en el departamento del Petén, en la frontera



Izquierda: Museo Miraflores, emplazado en el valle central de la Ciudad de Guatemala y una de las áreas comerciales de mayor tráfico comercial y habitacional. Foto: Mario Santizo.⁹

Derecha: Museo de Miraflores,¹⁰ vista exterior, 2012, Ciudad Guatemala.

con México y Belice, en el centro mismo de un área que posee extraordinarias riquezas arqueológicas y naturales, que a su vez es una zona estratégica para el crimen organizado y el narcotráfico. Según el plan de desarrollo del Petén, presentado por la Secretaría de Programación y Planificación de la Presidencia en el 2011, el departamento se dividió en zonas de intereses económicos: en el sur, los agrocombustibles; en el centro, la producción de electricidad y de petróleo; y en el norte, el desarrollo de la industria turística y de las zonas protegidas. En el artículo de Grégory Lassalle titulado «En Guatemala, la oligarquía rentabiliza la civilización maya», publicado en *Le Monde Diplomatique en español*, aparecen datos reveladores sobre los proyectos de privatización de El Mirador y se pone en perspectiva el lugar que ocupa la cultura en el imaginario de los empresarios y gobiernos recientes del país. Dice Lassalle:

El Estado guatemalteco, debilitado desde los ajustes estructurales y la ola de privatizaciones puestas en marcha durante los años 1990, no tiene la capacidad técnica y financiera para llevar a cabo en solitario este programa. Ni tampoco

9 Al subir el montículo mayor se contemplan los volcanes que forman parte de la Sierra Madre. Al fondo, un imponente edificio moderno, el Hotel Hyatt y un centro comercial llamado irónicamente «Tikal Futura».

10 El museo Miraflores está dedicado a la ciudad maya de Kaminaljuyú. En su sala principal se exhiben objetos de hasta 3.000 años de antigüedad descubiertos mediante las excavaciones arqueológicas que se llevaron a cabo durante décadas de investigación. El museo está construido en medio de tres montículos que recuerdan las antiguas pirámides y puestos de observación.



puede desbloquear la financiación necesaria para la conservación y la promoción de los sitios arqueológicos y las zonas protegidas.

El desarrollo de El Mirador es el primer proyecto común de estas fundaciones. Se basa en un viejo sueño: desde 1998, Bill Garrett, entonces redactor jefe de *National Geographic*, propuso a los Gobiernos de Guatemala, México, Honduras y El Salvador crear la Ruta Maya, una zona de turismo «ecológico y académico» que englobaría las ubicaciones de la región y en la que los visitantes podrían entrar gracias a un «pasaporte turístico específico que redujera el papeleo y las dificultades a la hora de pasar la aduana». (Lassalle 2011)

Actualmente el proyecto cuenta con la alianza estratégica de personalidades internacionales, como el actor norteamericano Mel Gibson. La planificación a futuro incluye la prestación de toda una gama de servicios turísticos de lujo, vislumbra el transporte en helicóptero desde Cancún, México, y formas de pago directo en Estados Unidos. La fundación afirma que El Mirador es un proyecto que primero ha de beneficiar a las poblaciones locales (Lassalle 2011). No obstante, por los últimos eventos represivos que se han llevado a cabo contra comunidades indígenas, no es de extrañar que en un futuro cercano las poblaciones que habitan la zona donde será desarrollado el proyecto lo pongan en duda. En distintos puntos del país, luego de consultas populares, muchos han manifestado su rechazo sobre la instalación de mineras e hidroeléctricas privadas. También se rechaza la presencia de bases militares, que se justifican por la puesta en marcha de la política de «mano dura» del Gobierno actual y por la lucha contra el narcotráfico. No obstante, ante los ojos de los pobladores esto se transforma

en un mensaje de autoritarismos y control civil que les devuelve el recuerdo de los años de terror vividos durante el conflicto armado.

La cuota de responsabilidad social que aportan las empresas privadas al sector cultural es un arma de doble filo. La debilidad financiera y el desinterés del Estado por la cultura conducen, peligrosamente, a una actitud permisiva y condescendiente. La tutela por parte de las empresas privadas invita a que el Estado se desentienda de su responsabilidad y anula cualquier posibilidad de vigilancia por parte de la sociedad civil. Envuelto en una crisis económica, el país necesita márgenes de empleo donde fluctúen las economías. Sin embargo, proyectos como el parque El Mirador nos dicen que para ser rentables, ha de prevalecer el modelo de economía que solo entiende el patrimonio como escenario turístico y folclórico. La gravedad del tema se agudiza cuando el propio Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala anuncia sus estrategias de desarrollo de la cultura bajo los mismos términos e ideologías neoliberales (Gutiérrez 2012). El despliegue de proyectos celebratorios e imágenes publicitarias del Trece Baktun, conocido como la «profecía maya», es la mejor muestra.¹¹

Nuevos museos tropicales y memoria

Por todo lo relatado hasta ahora, proyectos como el de Pablo León de la Barra dan un respiro. En la creación de nuevos mapas conceptuales, esta nueva cartografía de lo tropical es una apuesta por *deslocalizar* la tradición y su totalitarismo. No es una fórmula definitiva e incluso considera aspectos lúdicos. Su valor radica en recuperar el gesto irónico —y, por eso, contrahegemónico— de Torres García, consistente en girar los mapas mentales en 180 grados.

En el diagrama del museo tropical cada banana representa una posibilidad de incluir otras redes históricas que no sean las oficiales. En ese sentido, la memoria, más que la cronología fijada por un orden histórico y oficial, juega un papel imprescindible. La memoria tampoco debe ser incondicional, su carga emotiva es enorme, pero a la hora de pensarnos como ciudadanos, son tan importantes nuestros recuerdos como las eternas preguntas sobre qué somos y de dónde venimos. Un cúmulo de situaciones precarias, de complejidades culturales, de estructuras mentales y económicas heredadas desde la época de la Colonia que no permiten formular un espacio de duda y reflexión crítica puesta sobre instituciones como los museos.

11 El 21 de diciembre del 2012, según el calendario maya, es la fecha que marca el final del decimotercer *baktun* (cada *baktun* equivale a 400 años). El evento ha generado una gran expectativa a nivel mundial, que Guatemala espera aprovechar para dar a conocer la cultura maya, realizar convenciones arqueológicas y ofrecer paquetes para los turistas interesados en visitar el país. El Instituto Guatemalteco de Turismo (Inguat) espera cerrar este año con 1 millón 875 mil visitantes extranjeros, una cifra similar a la del 2010. La Cámara de Turismo (Camtur) considera que esta cifra puede incrementar en un 8 por ciento durante el 2012, pues, por el interés del cambio de era, los turistas ya han comenzado a hacer sus reservaciones para visitar el país. Según el Inguat, se ha coordinado un trabajo conjunto con los museos y el Ministerio de Cultura para la realización de más de 86 actividades entre las que se encuentran exposiciones, convenciones internacionales, espectáculos musicales, de teatro y danza, y muestras gastronómicas.

Así como algunas de las bananas del organigrama museístico se llenan con nombres claves en la conformación del imaginario tropical, otras permanecen incompletas, se abren como una invitación a complementar y sugerir, de manera libre, nombres, lugares, ideologías o eventos que consideremos necesario revisar y pensar, como si se tratara de una curaduría.

Escoger para este ensayo el nombre de la novela *Weekend en Guatemala*, de Miguel Ángel Asturias, no es un simple juego de palabras. Es una forma deliberada de comenzar a *llenar algunas de las bananas*. Esta extraordinaria novela, publicada por primera vez en 1956, se basa en una crónica ficticia de los movimientos liberacionistas y la intervención de los Estados Unidos a través de la CIA, que dieron pie al fin del periodo Revolucionario en Guatemala (1944–1954), a la dictadura de Castillo Armas y a la permanencia de los *trusts* norteamericanos de explotación frutera. La novela de Asturias es apenas la punta del iceberg. Es con ella que doy inicio a mi apuesta curatorial iconoclasta, pues narra y a la vez expone todas esas vertientes de poder político que, en combinación con las complicidades internacionales y locales, obligaron al país a dar un giro de 180 grados en ese corto tiempo revolucionario y democrático. En la misma línea curatorial, sugiero la relectura de la guerra y la posguerra en Guatemala. Y, como si se tratara de una guía de turismo, pedirle al visitante que observe detenidamente la selección de imágenes que acompaña este artículo. Esta es la invitación a un *weekend* en Guatemala y la nueva, corregida y aumentada guía hacia su museo tropical.

Referencias bibliográficas

Casaús Arzú, Marta Elena. 2012. «Museo Nacional y museos privados en Guatemala: patrimonio y patrimonialización. Un siglo de intentos y frustraciones», en: *Revista de Indias. Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, Vol. LXXII, n.º 254, enero–abril. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Gutiérrez Valdizán, Alejandra. 2012. «Qué quiere decir el gobierno cuando dice “cultura”», en: *Plaza Pública*. Disponible en: <<http://plazapublica.com.gt/content/que-quiere-decir-el-gobierno-cuando-dice-cultura>>, consultado el 23 de junio del 2012.

Lassalle, Grégory. 2011. «En Guatemala, la oligarquía rentabiliza la civilización maya», en: *Le Monde Diplomatique en español*. Disponible en: <monde-diplomatique.es/?url=mostrar/pagLibre/?nodo=dfe24ab3-71a7-426f-9f93-f5055e21ec76>, consultado el 23 de junio del 2012.

León de la Barra, Pablo. 2009. «Novo Museo Tropical (Somewhere Without Walls)», en: *Centre for the Aesthetic Revolution*. Disponible en: <centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com/2009/08/museutropicals-somewhere-without-walls.html>, consultado el 23 de junio del 2012.

Sitios de Internet

Center for the Aesthetic Revolution: centrefortheaestheticrevolution.blogspot.com

Temas Centrales 2: temascentrales.org/es

ACTOS CURATORIALES

Juan Andrés Gaitán

▼ Walid Raad, *Scratching on Things I Could Disavow: A History of Art in the Arab World*, 2007. Documenta 13, Kassel, Alemania, 2012. Foto tomada del Flickr de b.h.h., bajo licencia Creative Commons Atribución–SinDerivadas 2.0 Genérica (CC BY–ND 2.0).



En el medio del arte contemporáneo, el discurso sobre las exposiciones ha tendido a enfocarse en la relación entre curadores y artistas (autores), y en la prehistoria de los diferentes modelos expositivos que operan en la actualidad (genealogía). En el caso de la función del autor, la mayor parte del debate se le debe a una cátedra dictada por Michel Foucault en 1969 llamada «¿Qué es un autor?», en donde el problema fue presentado en términos de un sistema de correspondencias entre autor y obra, y cómo este sistema conspira en contra de los procesos, si no de la naturaleza, del pensamiento. Para Foucault, la noción actual de *autor* es una función histórica y ocupa un lugar privilegiado en la sociedad de control. La famosa cátedra de Foucault comienza advirtiendo que «El advenimiento de la noción de “autor” constituye el momento privilegiado de la individualización de la historia de las ideas». La sociedad de control se funda en la búsqueda y atribución de responsabilidades individuales, a través de correspondencias directas entre la obra y su autor o la acción y su agente, y de esta manera desplaza todo aquello que puede ser considerado como un síntoma social hacia el plano del acto individual, por ende antisocial.

Foucault y, principalmente, su citada cátedra han sido ya por varios años un *tour de force* en el campo del arte contemporáneo. Sin embargo, la mayoría de los cuestionamientos que se lanzan en contra de lo que podríamos llamar el *acto curatorial* tienden a asumir la noción de autor como un tejido de artificios en donde diferentes autores (artistas, curadores, escritores) compiten por imponer sus ideas sobre, y a pesar de, las de los otros. En la lógica *microclimática* del arte contemporáneo se detecta, en las prácticas curatoriales actuales, una tendencia a someter las obras de arte a un criterio o concepto curatorial extraño a ellas; este fenómeno exhorta a un cuestionamiento ético, si no moral, en contra de tales prácticas, suponiendo que debe haber un comportamiento correcto dentro del mundo del arte, de acuerdo al cual la curaduría debe adoptar una actitud más humilde, principalmente frente a la autonomía de la obra de arte, aun cuando este cuestionamiento ético rara vez venga acompañado de una explicación sobre la necesidad de seguir manteniendo la autonomía de la obra de arte como un parámetro del arte.

En cuanto a la genealogía, desafortunadamente esta también ha entrado al diccionario de ideas recibidas y, por esto mismo, raramente ocasiona críticas originales. En la discusión sobre la historia, o prehistoria de las exposiciones, figuran los modelos expositivos actuales más conocidos (las bienales, los museos y galerías, el cubo blanco, Documenta, etc.). En realidad, no es muy difícil probar (aunque sea más difícil comprobar) el que la Bienal de Estambul está fundada sobre la idea de la Bienal de La Habana, o que Documenta es una suerte de Feria Mundial, o que la Bienal de São Paulo es una reencarnación de la Bienal de Venecia, etc. No cabe duda alguna de que todo lo que sucede hoy en día tiene antecedentes históricos. El problema surge cuando este *descubrimiento* se interpreta como una prueba de que en el sistema del arte contemporáneo no hay originalidad. Dejando a un lado que el arte contemporáneo es inmune a acusaciones fundadas en la idea de originalidad, este tipo de acusaciones no produce

más que un juicio de valor que privilegia el modelo general y desatiende la especificidad de cada exposición.

Pero no quiero con esto sugerir que el discurso sobre la prehistoria de la exposición está fundamentalmente equivocado. Si se deja la cuestión de la originalidad de lado, comenzamos a ver que las críticas más interesantes no están discutiendo si la bienal actual viene de la Bienal de Venecia, o de la Feria Mundial, o de la bienal de La Habana (como ha sugerido un crítico recientemente al argüir que esta es la primera Bienal en que aparece la idea de posicionar todo el arte del mundo en un mismo plano). En el atavismo de los modelos expositivos persisten sistemas epistemológicos decimonónicos —si no anteriores—, por consiguiente, una serie de tendencias que traicionan las nociones más progresivas en el pensamiento artístico, filosófico y cultural actuales.

Este ensayo se distancia un poco de las discusiones sobre autoría o sobre los antecedentes históricos, originalidad, genealogía o contemporaneidad de los esquemas expositivos, y plantea que la exposición de arte contemporáneo debe ser vista como un medio y no un fin en el proceso curatorial. Tomando algunos ejemplos de diferentes esquemas expositivos que operan hoy en día, voy a analizar cómo ellos desencadenan relaciones entre las diferentes obras de arte, el espacio y el concepto curatorial. La tesis es doble: de un lado, la relación entre obras y conceptos es necesariamente tentativa y funciona a manera de proposición; de otro lado, esta relación (que estoy llamando el *acto curatorial*) se extiende sobre unos esquemas cuyo subconsciente



histórico es en sí el producto de una tradición occidental y moderna. Las exposiciones de arte, en general, son el esquema que mantiene la unidad epistemológica de lo que llamamos arte, y más allá de este esquema, todo ello —especialmente el arte contemporáneo— corre el peligro de dejar de llamarse arte. Todo aquello que llamamos antimuseo, no-museo, espacio libre o independiente, funciona en relación a esos otros modelos, los cuales puede cuestionar a nivel esquemático, incluso a nivel estructural, pero no en absoluta autonomía.

Refiriéndome a dos ejemplos que son a la vez sintomáticos de una estrategia curatorial actual, observaré primero cómo encaja el arte histórico dentro del esquema expositivo del arte contemporáneo. Finalmente, retomaré el tema de las instituciones y plataformas de arte en cuanto a su funcionamiento actual.

I.

El arte de Tintoretto es heterodoxo y experimental,
y se distingue por su iluminación dramática.
La inclusión de estos lienzos en la bienal se funda
en la convicción de que, con su tersura visual y expresiva,
aún poseen el poder de involucrar a una audiencia contemporánea.
Bice Curiger¹

Entrando a la exposición «ILLUMInations», comisariada por Bice Curiger para el pabellón internacional en la Bienal de Venecia del 2011, el visitante se encontraba con tres lienzos del pintor del *cinquecento* Tintoretto: *La última cena*, *La traslación del cuerpo de San Marcos* y *La creación de los animales*. Los lienzos venían en préstamo de museos venecianos; préstamo complejo dado su tamaño, su antigüedad y las complicaciones que presenta para su conservación tener tales obras en un lugar tan transitado y con las puertas del museo permanentemente abiertas. Más aún, este es un ejemplo casi único en el arte contemporáneo, y especialmente en el campo de las megaexposiciones temporales como la Bienal de Venecia, donde los presupuestos usualmente no admiten la inclusión, siempre costosa, de obras de valor histórico, y donde generalmente no existen los sistemas de climatización necesarios para la conservación del arte antiguo. Pero dejando estos inconvenientes prácticos de lado, existen otras razones más significativas que propongo discutir en este ensayo.

En primer lugar, como campo de producción y pensamiento artístico, el arte contemporáneo no opera en función de una evolución de las formas, y por tal razón no atiende ya a estrategias típicas del modernismo, en donde las rupturas se realizaban en función de una correlación entre estética e ideología. En el arte contemporáneo, si ha habido una ruptura, esta se ha desarrollado en un plano historiográfico, es decir, en función de la escritura de la historia, con particular atención al desmantelamiento del

1 Sobre la inclusión de tres cuadros de Tintoretto en su exposición internacional en la Bienal de Venecia.



gran episteme que marca el advenimiento de la modernidad temprana, en el momento del *encuentro* con el Nuevo Mundo, la idea de que las diferentes sociedades que se encontraban dispersas en el espacio representaban diferentes épocas en el tiempo y que había, por ende, una finalidad común (un *telos*) en la Tierra, y que, en el tiempo de esta finalidad, algunas civilizaciones habían avanzado más que otras.

Podríamos decir que uno de los principios operantes en el arte contemporáneo es que las diferentes sociedades y culturas que cohabitan en la Tierra comparten una misma relación espacio-tiempo, pero no una misma finalidad. Y en esto el arte contemporáneo se diferencia (aún) de los procesos religiosos sobre los que se funda el arte occidental, especialmente el de la Edad Media y el Renacimiento. En el arte contemporáneo, las pinturas de Tintoretto no indican un problema de representación actual. Si, como dice Curiger, estos cuadros aún tienen la capacidad de «involucrar a una audiencia contemporánea», esto es porque en ellos se ve representada la persistencia de la religión en la vida cotidiana, ya no como un problema de representación, sino como un factor político, social y cultural.

Los lienzos de Tintoretto inauguraban la exposición de Curiger con una relación al oscurantismo político-religioso de una época —el *cinquecento*— en la que el espacio

de la representación comienza a descender hacia la esfera de la humanidad. Era claro que detrás del motivo histórico y exclusivamente cristiano estos lienzos señalaban la renovación del impulso religioso en la actualidad y el carácter *criptoreligioso* (cuando no abiertamente religioso) de la política contemporánea. Pero más allá (o más acá) del poder que aún se ejerce a través de la religión, la instalación de estos cuadros a la entrada del Pabellón Internacional constituía también un gesto *concretista*. Al entrar al pabellón, el visitante se veía enfrentado a dos fenómenos paralelos: de un lado, la monumentalidad de los cuadros (uno de los cuales requirió que se rompiera la puerta de la entrada, pues el marco del cuadro excedía el tamaño de aquella, la cual debió ser reinstalada); de otro lado, el contraste entre el tamaño de la imagen y la opacidad de su significado, una opacidad que, yo diría, marca la distancia histórica que existe entre el presente, al cual se dirigía prácticamente todo lo demás que aparecía en la exposición, y el pasado al cual pertenecen estas imágenes. Este gesto físico es entonces a la vez un doble posicionamiento: del *presentismo* del arte contemporáneo y del *eternalismo* del arte del pasado.

II.

Tal vez el Jewish Museum de Jerusalén no podía prestar el dibujo conocido como *Angelus Novus*, de Paul Klee, cuando Roger Buerger quiso incluirlo en su versión de Documenta 12, en el 2007, obligando al curador a presentar una reproducción fotográfica. Pero, quizás, para el curador no tenía importancia si se presentaba el original o simplemente una representación fotográfica, en cuyo caso lo importante era la biografía de esta imagen y no su presencia física. O, de pronto, lo importante era que este dibujo se presentara a través de una fotografía, y no en original, en cuyo caso el curador quería hacer un comentario paralelo a la noción de *aura* en el pensamiento de Walter Benjamin, quien compró este dibujo en 1921. Tres formas posibles de entender la inclusión de este dibujo, cuya representación fotográfica, en escala 1:1, el visitante encontraba en la escalera principal del Kunsthalle Fridericianum.

Realizado en 1920 por Paul Klee, el *Angelus Novus* se hizo famoso en los circuitos de la *intelligentsia* porque inspiró la novena de las *Tesis sobre la filosofía de la historia* de Walter Benjamin:

Una pintura de Klee llamada *Angelus Novus* muestra a un ángel mirando como si estuviese a punto de alejarse de algo que está contemplando atentamente. Sus ojos observan fijamente, su boca se encuentra abierta, sus alas extendidas. Así se imagina uno al ángel de la historia. Su rostro vuelto hacia el pasado. Allí donde percibimos una cadena de acontecimientos, él ve una única catástrofe que suma ruina sobre ruina y la arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos, recomponer lo despedazado. Pero una tormenta sopla desde el paraíso; se ha enredado en sus alas con tal violencia que el ángel ya no las puede cerrar. La tormenta inevitablemente lo propulsa al futuro hacia el cual está vuelta su espalda, mientras que el montón de ruinas frente a sí crece hacia el cielo. Esta tormenta es lo que llamamos progreso.

Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920. Tinta china y tizas de colores sobre papel. Museo de Israel en Jerusalén.
Tomado de: es.annonies.files.wordpress.com



El ángel tiene su mirada vuelta hacia el espectador. El presente del espectador es entonces el espacio que el ángel contempla, donde se acumulan las catástrofes del pasado, o el pasado visto como una acumulación de catástrofes, y del cual está a punto de distanciarse.

Al menos para aquellos que conocen la biografía de esta acuarela o dibujo, el que apareciera en una posición prominente en la exposición de Buerger indicaba una conexión conceptual con las tesis sobre la filosofía de la historia de Walter Benjamin, además de un paralelo posible entre la Alemania de principios del siglo XXI y la de Weimar. Sin embargo, la inclusión de esta imagen no deja de ser un gesto esotérico, es decir, un gesto comprendido por un grupo de personas *iniciadas* que entienden la imagen en los términos aquí descritos, y no simplemente como una acuarela de Paul Klee realizada en 1920, cuya reproducción fotográfica misteriosamente colgaba, en vez del original, en la escalera principal del Kunsthalle Fridericianum, inaugurando una exposición sin título y sin tema.

No quiero con este último punto demeritar el gesto curatorial de Buergel, pues no creo que el arte contemporáneo tenga que cumplir una función didáctica. No es mi intención aquí decidir si la idea de orientar la exposición hacia una visión *distópica* del presente falló o no falló. Lo que me interesa es analizar el desencuentro, a veces productivo, que se genera en la inclusión de la historia en el campo del arte contemporáneo.

El desencuentro entre el arte contemporáneo y la historia del arte, que hasta hace poco era un desencuentro metodológico, ha encontrado un eco en años recientes a nivel institucional. No hace mucho era común oír que hay unas fechas que marcan la diferencia entre la historia y la crítica del arte. En mi época como estudiante de historia del arte estas fechas se establecían, más o menos, en los años sesenta, es decir, en el momento de producción artística contemporáneo con los profesores de historia del arte, para quienes la historia del arte comenzaba una o dos décadas más atrás. Para mí los sesenta y setenta, e incluso parte de los ochenta, pueden ser vistos como momentos históricos. Si quisiéramos continuar estableciendo especulaciones *temporalizantes*, diríamos que todo lo que ha sucedido desde principios de la década de los noventa pertenece al campo de la crítica. Pero esta forma de ver la historia no nos es útil. Lo importante aquí es que desde los años sesenta, y especialmente con las prácticas conceptuales de los setenta, el arte contemporáneo se desvinculó de la narrativa moderna, de acuerdo a la cual el arte es un gran proceso *transhistórico* que se viene desarrollando en función de sus propios descubrimientos



estéticos. Los dos ejemplos que menciono, el de la Bienal de Venecia y el de la Documenta 12, ayudan a poner en perspectiva este desencuentro del que hablo, el cual quiero mostrar aquí como un desencuentro productivo, porque creo que es en ese espacio, precisamente, donde se abre la historia, ya no como una idea evolutiva o de superposiciones consecutivas, sino como un campo de conocimiento cuya fisonomía va cambiando de acuerdo a los procesos y problemáticas actuales que forman la base de la actividad artística contemporánea.

Claramente, los estudios culturales ocupan un lugar importante en este desencuentro, en la medida en que a partir de allí se redirigió la mirada crítica, notando que, a lo largo del siglo XX, el mundo de la representación visual había dejado de existir principalmente en el mundo de las artes tradicionales y, hacia fines del siglo, había totalizado el espacio social, cultural y político. Quiero sugerir que si en el caso del modernismo las rupturas se realizaban en función de la relación entre procesos plásticos e ideológicos, en el caso del arte contemporáneo esta ruptura se realiza en un plano historiográfico, es decir, en un plano en donde ya no es posible interpe- lar al sujeto desde una narrativa histórica única. En sus textos de narratología, la teórica visual Mieke Bal propone que la narración histórica que aparece en un museo existe siempre en un estado de confrontación con el espectador activo, quien posee una forma propia de relacionarse con las imágenes y tiene la capacidad de producir una secuencia inesperada, incluso antihistoricista, e irreconocible desde el punto de vista académico. Pero lo importante aquí no es invertir la relación entre sujeto y narrativa histórica, en donde, como propone Mieke Bal, el sujeto construye la histo- ria de acuerdo a su encuentro personal con la ubicación museológica de las imágenes, pues en esta inversión se apoya la idea de que toda narrativa es válida por el simple hecho de ser real. Creo, más bien, que lo importante es establecer el lugar que ocupa la imagen en la lógica visual y estética de la actualidad. La obra del filósofo francés Jacques Rancière nos ha servido para ver con mayor claridad que, como fenómenos sociales y culturales, la imagen y la estética operan hoy en día en un campo mucho más expandido que el que habitaban anteriormente. Así como la estética se amplía a fin de indagar la forma como se organiza una sociedad en función de ciertas instituciones y convenciones (*el reparto de lo sensible*), el concepto de imagen indica entonces que la totalidad del espacio social es ahora a su vez un espacio de contemplación especu- lativa y crítica (*el espectador emancipado*).

Los modelos expositivos privilegiados de fines del siglo XX y principios del XXI son las megaexposiciones temporales —bienales, trienales, Documenta—, las cuales presentan un fenómeno ejemplar en la relación entre obra de arte, momento expositivo y especta- dor. Como bien sabemos, estos eventos tienden a generar estados de conciencia volá- tiles, llevando a los visitantes, en muchos casos, a *participar* en un estado espasmódico y de intermitencia analítica. Si tomamos entonces estos eventos como arquetipos de la condición actual del espectador del arte, tendríamos que concluir que no existe una forma unificada de ver el arte contemporáneo. Los museos, en virtud de insistir en una constancia arquitectónica, presentan el ejemplo opuesto, en donde el arte



contemporáneo se percibe de una manera más formal y ceremoniosa; es por esto que tienden a producir una experiencia visual más constante. ¿Es acaso un modelo más adecuado que el otro? Esta pregunta asume que el espacio determina la experiencia del espectador, lo cual es cierto, pero no representa necesariamente un motivo para lanzar juicios dualistas. Quiero, en cambio, proponer que la cuestión aquí es más abierta: ¿cómo la lógica del arte contemporáneo ha cambiado la posición del espectador y cómo esta última se ubica en los diferentes espacios dedicados a la circulación de este arte?

Concluiré este ensayo con una sección dedicada a los museos e instituciones permanentes, las cuales son, hoy en día, espacios semipúblicos (o semiprivados, dependiendo de cómo se quiera abordar este problema) que operan de una manera análoga a los espacios del comercio, pero con una modulación importante que radica, justamente, en la relación que establecen entre institución y público, relación que tiende a ser un modelo social en potencia. En esta transformación, las instituciones y plataformas dedicadas al arte actual se han distanciado de los museos más tradicionales en su forma de aproximarse a la historia, es decir, en el hecho de privilegiar el presente sobre el pasado. Este último punto será el motivo principal de mi conclusión.

▲ Lorenzo Quinn, *This is Not a Game*, 2011, técnica mixta: auténtico tanque ruso T55, resina de poliuretano y revestimiento de bronce, Bienal de Venecia. Foto tomada del Flickr de Jean-Pierre Dalbéra, bajo licencia Creative Commons Atribución 2.0. Genérica (CC BY 2.0)

El lugar de la obra de arte

¿Cuál es? La pregunta aquí se refiere a museos, nuevos escenarios para el arte, espacios independientes, *antimuseos*, etc. Sin embargo, es importante abordar el tema a partir de la obra de arte, su lógica imaginativa y su función en el sistema del arte actual.

Hoy en día la mayoría de los espacios dedicados al arte contemporáneo cumplen una función que excede la simple necesidad de exhibir obras de arte. En su función de mediar entre el arte y sus públicos (pasando por la producción artística, la educación, y demás funciones que cumplen o pretenden cumplir) estos espacios son también proposiciones estéticas, entendiendo la estética como un conjunto de enunciados de diverso orden (textual, visual, arquitectónico, experiencial) que indican un terreno social y político, y que, en su función ideal, se suman a este terreno como espacios de deliberación y replanteamiento. Comenzar con la obra de arte equivale a describir cómo se determina hoy en día, a nivel institucional, una localidad que nunca es del todo específica, y que por consiguiente opera de manera comparativa. Los *nuevos escenarios del arte* son, desde el punto de vista de la crítica comparativa, espacios en donde la vacilación es una herramienta metodológica mediante la cual se exige que la imaginación del espectador produzca conjunciones diversas entre una multiplicidad de espacios y de tiempos.

A veces es la obra misma la que solicita estas comparaciones, donde las tácticas de la publicidad se utilizan con el fin de crear una serie de impases críticos entre el mensaje visual, el texto y el referente. Otras veces es la instalación, como en los casos de la Bienal de Venecia de Bice Curiger o de la Documenta de Roger Buegel, en donde vemos que el sistema del arte contemporáneo admite los objetos del arte histórico, pero no como una serie de experimentos estéticos anteriores que prefiguran los de la actualidad, sino como referentes en una serie de proposiciones tentativas. En el caso de Curiger, he sugerido que los cuadros de Tintoretto refieren un espacio religioso que aún perdura y que en el presente parece haber socavado aún más el procedimiento político. En el caso de Buegel, he sugerido que la introducción de la obra de Klee, mediada fotográficamente y evocando la novena de las *Tesis sobre la filosofía de la historia* de Walter Benjamin, colapsa el espacio del espectador o receptor con el espacio de la historia, o la historia como acumulación de catástrofes. Desde el punto de vista de la curaduría contemporánea lo importante no es establecer un vínculo claro entre las obras de arte, ni entre el pasado y el presente, sino ofrecer escenas hipotéticas que ayuden a mantener estas relaciones metodológicamente abiertas y críticamente productivas.

Hoy en día existen diferentes tipos de curaduría: de educación, de archivos, de colecciones, de exposiciones, de libros y revistas; incluso el mundo de la moda hoy en día utiliza el nombre *curador* para referirse a lo que más comúnmente llamaríamos *conocedor*. El curador puede ser un conocedor, pero el acto curatorial no tiene nada que ver con afirmar el conocimiento de un individuo. Lo que aquí he llamado *acto curatorial* es la función del sistema del arte que se encarga de definir los parámetros de



los encuentros o desencuentros entre las diferentes propuestas artísticas, y entre el arte y sus públicos.

Con el surgimiento de la crítica institucional, en los años sesenta se produjo una relación analítica, si no crítica, entre la obra de arte y el espacio donde esta se expone, el cual parece cada vez más inadecuado a los requerimientos de la obra de arte y a los desarrollos artísticos actuales. En años recientes, sin embargo, esta reciprocidad se ha establecido, ya no entre la obra —en su cualidad de objeto privilegiado de la actividad artística— y el museo —como el teatro de convenciones que le otorgan a la obra de arte su estatus como tal—, sino entre la obra de arte y el campo social y político que esta interpela. El museo, el antimuseo, el no-lugar, etc., pueden tener funciones radicalmente diferentes en el sistema actual de la cultura, pero todos son espacios de mediación entre obra y público.

Esta relación se puede definir tomando el modelo, ahora tal vez algo obsoleto, de las heterotopías. Si la noción de heterotopía sirvió para explorar la situación de la cultura en un momento dado, esto es porque tal noción ayudó a señalar el terreno expandido que se construye en una sociedad en función de espacios radicalmente opuestos a la vida cotidiana. O, mejor aún, la noción de heterotopía mostró que el campo social está constituido por una serie de espacios antagónicos entre sí, y cuya

▲ Pierre Huyghe, *Bee-headed Woman*, 2012, instalación en espacio abierto. Documenta 13, Kassel, Alemania. Foto tomada del Flickr de Hans Olofsson, bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.0 Genérica (CC BY-NC-ND 2.0).

dominancia en el espacio habitual apunta a un despliegue capitalista en el que ningún lugar queda al margen del código económico. La noción de heterotopía provocó un discurso crítico no por darle nombre a un conjunto de lugares de negación, sino porque indicó la dirección que el capitalismo avanzado le estaba dando al espacio social: una dirección negativa, de apropiación y desmantelamiento. A nivel internacional, a través de las instituciones de arte, los museos y demás, esta noción de heterotopía marca el surgimiento de un espacio transnacional que conjuga lugares distantes e inconexos pero que se refieren entre sí en virtud de su orientación hacia el arte contemporáneo. En el texto original de Michel Foucault, los lugares heterotópicos fueron descritos como espacios que se relacionan entre sí a manera de oposición y que producen un espacio social en esta relación de oposición. La sociedad es, para utilizar el término acuñado por Giorgio Agamben, lo que resta.

Precisamente en contra de la idea naturalizada del museo como repositorio de la mayor expresión cultural de una época o una civilización se desarrollaron las ideas del no-museo, antimuseo, espacio independiente, etc. El resultado es que hoy en día estos espacios, como el museo de arte contemporáneo (la Tate Modern, por ejemplo), tienden a orientarse hacia la esfera pública, intentando definirse en función de esta y no como espacios antitéticos a las ideas de ciudadanía y participación. Hoy en día el museo es un lugar de encuentros complejos, a veces incongruentes, entre diferentes públicos y la diversidad de posiciones artísticas existentes.

EL MUSEO*

Yona Friedman

Traducción de Catalina Lozano

▼ Graffiti pintado sobre uno de los antiguos edificios del Polk Youth Center, 2004, Raleigh, Carolina del Norte, Estados Unidos. Este conjunto de edificios estaba disponible para que los artistas del graffiti utilizaran sus muros para plasmar su trabajo. Foto tomada del Flickr de Ewbuckner, bajo licencia Creative Commons Atribución 2.0 Genérica (CC BY 2.0).





Autor desconocido, *Ella habla sola*, 2012. Pegatina láser blanco y negro, ubicada en la esquina de la calle Eleuterio Ramírez con Nataniel Cox, Santiago, Chile. Foto tomada del Flickr de Museo de Arte Callejero bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 2.0 Genérica (CC BY-NC 2.0).

1. Un museo es una colección de objetos. ¿Por quién y para quién son seleccionados los objetos?
2. Un museo es una herramienta de información para el público en general. ¿Qué información y por qué es seleccionada?
3. Un museo es una instalación para el ocio, para que le gente camine y mire los objetos expuestos al mismo tiempo que se come un bocadillo.
4. La arquitectura es el factor menos importante para un museo: muchas veces solo logra confundir.

Vamos a responder o, más exactamente, vamos a intentar responder:

1. Según una práctica habitual, los objetos son escogidos de acuerdo a un tema: una disciplina, una época, una comisión. Una junta, nombrada o autonombrada, escoge los objetos para un tipo particular de público, los llamados *aficionados a los museos*. Una categoría de público es definida por una junta. Una publicidad sobre la colección es seleccionada con esa categoría en mente.

¿Cómo se coleccionan los objetos? Por lo general, comprándolos o adquiriéndolos por medio de donaciones. La selección depende de las ideas de la junta o de la generosidad (o estrategia fiscal) de los donantes. La colección es así el espejo de cierta

* Este texto fue publicado en el 2011 en el libro *Arquitectura con la gente, por la gente, para la gente*. Yona Friedman, editado por María Inés Rodríguez, dentro de la colección de Arte y Arquitectura AA del Musac, en México.

clase cultural (la junta o los donantes) y una imagen sociológica de cómo los que toman decisiones ven el interés cultural de sus conciudadanos.

2. Se supone que el público que visita un museo lo hace para informarse. Como los objetos en exhibición son escogidos por un grupo, la información es inevitablemente deformada. Es deformada por las dos partes: el grupo que selecciona la colección tiene la intención de entregar una información en particular, mientras que los visitantes ven otra. Como herramientas de información, los museos son ambiguos.

A menudo, las colecciones de los museos son presentadas de forma didáctica. Las colecciones son pedagógicas. Las personas que visitan un museo piensan que van a aprender algo. Muy pocas (sobre todo los niños) se arriesgan a mirar la colección libremente.

Muy a menudo, las colecciones contribuyen al surgimiento de estereotipos culturales: prescriben lo que el público piensa de una disciplina, una época, una región. Esto puede parecerles bien o mal, depende de quiénes sean ustedes.

La Infanta en Rojo 1660, grafiti de la figura de Margarita Teresa de Austria, uno de los personajes centrales de *Las Meninas*, realizado sobre una reja de dientes en Madrid. Foto tomada del Flickr de Jacinta Lluç Valero, bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.0 Genérica (CC BY-SA 2.0).



También, a menudo, hay un precio de entrada. Este precio en sí mismo clasifica a los visitantes. No necesariamente de acuerdo a su poder adquisitivo, sino más bien de acuerdo con su evaluación de si la visita vale o no la pena.

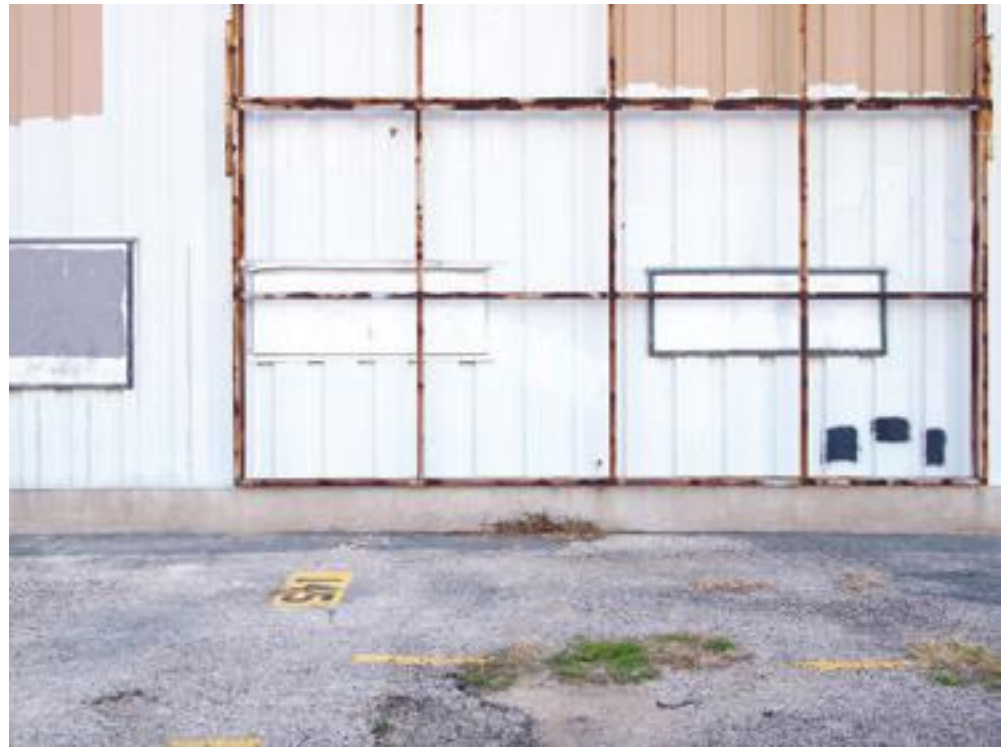
3. Personalmente, preferiría considerar la exposición de una colección como un lugar de ocio, en donde se puede caminar, sentarse, hablar, comer. Entonces, los objetos no serían la única razón de estar allí; se podría simplemente disfrutar su presencia mientras se camina.

El verdadero prototipo de un museo para mí es la calle, cualquier calle. En ella se pueden ver varios objetos expuestos intencionalmente (vitruinas, decoraciones en los edificios, mobiliario urbano, etc.). También hay personas de verdad, no los visitantes de los museos, y objetos cotidianos (coches, árboles, etc.) comportándose *normalmente*. Entonces serán turistas. Podrán tener una guía o caminar por ahí sin ayuda si se atreven. En la mayoría de las civilizaciones del pasado, fue la calle, el espacio urbano común, en donde se presentaba al público lo que se quisiera: estatuas en templos o iglesias, puestos de mercado, etc. El arte público, en particular, estaba muy rara vez escondido en lugares cerrados, excepto cuando era aislado por sus dueños ricos o poderosos. Tenemos que reinventar la calle como museo.



▲ William Murphy, arte callejero en Drogheda, 2009. Fotografía de grafitis en el Puente de la paz, ubicado en la localidad de Drogheda, Condado de Louth, Irlanda. Foto tomada del Flickr de William Murphy, bajo licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 2.0 Genérica (CC BY-SA 2.0).

J Neuberger, Street Museum, 2010. Fotografía de un paisaje callejero. Foto tomada del Flickr de J Neuberger, bajo licencia Creative Commons Atribución 2.0 Genérica (CC BY 2.0).



Una anotación importante sobre esa interpretación de un museo es que este *se forma a sí mismo*. No es una colección seleccionada por alguien, no está planeado: quizá el próximo mes los objetos de la colección sean diferentes. He realizado varias acciones en esta dirección: hace unos años en Italia, propuse un *museo de la calle*. Estaba formado por una acumulación de cajas de plexiglás en las que cualquier persona del barrio podía exponer objetos que quisiera mostrar.

Otro ejemplo es el *museo del grafiti*: láminas flexibles de plástico extendidas en árboles, postes de luz, en las que todo el mundo puede grafitear. Una vez que las láminas están llenas, deben ser cambiadas por unas nuevas y la viejas son guardadas y archivadas.

Pero el proyecto más interesante que he hecho en esta dirección fue una idea graciosa a la que me retó un periódico: un «museo del siglo XXI». Propuse construir una Ciudad Espacial pequeña y, simplemente, dejar que fuera habitada. Cada año algunos objetos e instalaciones de uso cotidiano se seleccionarían y guardarían como testigos. En cien años, el museo se completaría: *un museo que se construye a sí mismo*.

4. ¿Y la arquitectura? La arquitectura puede ser interesante si se la considera un *objeto expuesto* de uso cotidiano. Sin embargo, la arquitectura (como un edificio hecho para contener una colección) en muchos casos destruye la colección; o es demasiado *débil* y hace que se vea insignificante; o es demasiado *fuerte* y *mata* los objetos expuestos. En su lugar, yo propondría (como lo he dicho en otro artículo)



Graffiti fotografiado en Eixample, Valencia, Comunidad Valenciana, España, 16 de noviembre del 2008. Foto tomada del Flickr de Fernando Mafé bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.0 Genérica (CC BY-NC-SA 2.0).

construir un *iconostase*¹, un artilugio de artista que sostiene a los objetos expuestos: una vitrina de una tienda es un *iconostase*, al igual que lo son el museo de la calle o el museo del graffiti. Los monumentos públicos pueden servir de *iconostase*. Incluso el pavimento puede hacerlo: pinté el pavimento de algunas calles en París, Burdeos y Menton. Los posters pueden utilizar los muros como *iconostase*: es una costumbre aceptada.

No escribo esto como adversario de la exhibición pública de colecciones y, ciertamente, no como alguien que desdeñe la arquitectura. Simplemente, estamos en el 2012 y tal vez algunas cosas han cambiado: las administraciones, los públicos, los artistas y muchas otras cosas. He intentado presentar mis puntos de vista sin desatar una discusión polémica. Si les gusta y están de acuerdo, está bien; si no, también.

1 *Iconostase* (en francés en el original) significa «iconostasio», una pared en la que se exhiben imágenes religiosas en los templos ortodoxos. N.d.T.

dossier

CRÍTICA INSTITUCIONAL Y TERRITORIO

Antimuseo (Tomás Ruiz-Rivas y María María Acha-Kutscher)

México D. F. (1992)

antimuseo.org

El Antimuseo, como su nombre indica, es un proyecto enfocado en la crítica institucional. Nuestro trabajo, desde sus orígenes en 1992 con el Ojo Atómico de Madrid,¹ ha consistido en un permanente cuestionamiento a la institución-arte. A lo largo de estos veinte años el análisis ha adoptado diversas metodologías y prácticas, pero creemos que lo más interesante es que hemos profundizado en aspectos como la constitución del sujeto individual; la proyección del Estado en el museo y en la dicotomía existente entre el circuito institucional y el comercial, que tienen una dimensión política y no siempre, o casi nunca, visible en la práctica artística. Hemos abordado cuestiones más actuales como el rol de la cultura en la nueva economía y en la transformación de las ciudades, o el extraño maridaje entre arte y globalización, que, especialmente desde la segunda mitad de los años noventa, ha tomado cuerpo en un circuito internacional de bienales y ferias de arte, donde, paradójicamente, una buena parte de sus principales actores —artistas, galeristas, curadores, críticos y coleccionistas— se repiten.

La crítica institucional se ha realizado habitualmente desde la obra de arte. En las dos etapas que suelen diferenciar los historiadores —la primera enfocada en

1 El local con que se hizo conocido este nombre se inauguró en 1993, pero el Ojo Atómico existía como proyecto desde el año anterior.

el museo como institución pública, y la segunda en el arte en cuanto institución— se observa que la crítica ha adoptado la forma de objetos artísticos que vienen de y van a la misma institución. Esta paradoja es obvia, pero no nueva. Ya Bertolt Brecht, con el concepto de refuncionalización, y Walter Benjamin (2004, 38) habían señalado en su momento el contrasentido que es producir obras, literarias o de arte, que se posicionan asumiendo un antagonismo radical al sistema, pero que en realidad se limitan a abastecerlo sin transformarlo. En este sentido son aún más precisas las palabras de Oskar Negt y Alexander Kluge (1993, 103) cuando afirman que la televisión (el arte para nosotros) no puede ser transformada a nivel de un programa individual, pues este se encuentra predefinido por la historia del mismo medio (la televisión, en el caso que estudian los autores, y el arte, para nuestro caso). Para estos autores la crítica debe plantearse desde fuera del corpus histórico del medio.

Este «ponerse fuera» ha sido interpretado de maneras muy diversas por los artistas. Sin embargo, los resultados son siempre frustrantes, porque esta crítica no puede realizarse desde las categorías del artista y de la obra de arte, se sitúen donde se sitúen, dado que, finalmente, están creadas por la misma institución. Para Andrea Fraser, no se trata de estar en contra de la institución: nosotros somos la



Colectivo Laguna Mental (Faro de Oriente), 2008, acción sobre la corrupción política y las elecciones en la Ciudad de México con el Centro Portátil de Arte Contemporáneo, México D. F. Foto: Antimuseo.

institución; la cuestión es qué clase de institución somos (Fraser 2005).

Es imprescindible reformular nuestro estatus y nuestra actividad dentro de la institución artística. Por este motivo, aunque la crítica institucional y sus figuras históricas están presentes en el Antimuseo, nuestros referentes provienen de autores como Michael Warner, además de los citados Negt y Kluge o Nancy Fraser, en lo que se refiere al análisis del público y lo público en el pensamiento feminista, y de manera muy especial Suzanne Lacy, y más recientemente en la geografía crítica, con teóricos como Harvey o Sassen, por ejemplo. O en otro ámbito, en el esfuerzo teórico impulsado desde plataformas como el EIPCP o Brumaria.²

También ha sido decisiva la influencia de Juan Acha, porque sus teorías no parten del estudio de autores, obras o periodos, como ha sido y es todavía habitual

en la crítica de arte, sino de un análisis meticuloso de los elementos que componen el arte en cuanto sistema productivo y su relación con el modo de producción general: el capitalista. Lo maravilloso de esta metodología es que permite pensar sobre el arte sin considerar ni a los artistas ni a las obras de arte. Es decir, prescinde, con fines metodológicos, de esas categorías creadas por la institución, para centrarse en su estructura y funcionamiento; dado que el sentido no se produce en un hipotético acto creativo subjetivo e individual, ni está contenido en el objeto que denominamos obra de arte, sino que se genera en las dinámicas de producción de la institución-arte y con la participación de sus diversos agentes.

Este pensamiento es la clave del Antimuseo, porque nos permite situar la acción lejos del objeto artístico. No se trata de producir, mostrar o difundir obras de arte pretendidamente radicales, sino de incidir directamente en la estructura y funcionamiento de la

2 Véanse las webs: eipcp.net y brumaria.net

institución, y esto hay que hacerlo a través de procesos *instituyentes*, valga la redundancia.

* * *

Sobre este complejo conglomerado teórico que, por supuesto, incluye muchas más referencias, el trabajo del Antimuseo se ha desarrollado de manera eminentemente práctica. En una reciente remodelación de nuestra página web decidimos agrupar una serie de proyectos bajo el epígrafe Praxis, separándolos del resto del archivo. Esta decisión no responde, obviamente, a una jerarquización o una valoración de nuestros trabajos pasados, sino a la necesidad de organizarlos de acuerdo con una línea argumental. Por eso, aunque las propuestas de los artistas N55, Big Hope o Tadej Pogacar para el espacio de la Calle Mantuano no dejan de ser importantes, hemos separado siete proyectos que constituyen, a pesar de su disparidad, una línea de trabajo coherente.

Este proceso coincide con el cambio de nombre, de Ojo Atómico a Antimuseo, que responde a una nueva filosofía de trabajo que hemos explicado en otros textos (Ruiz-Rivas 2006). Nuestro foco pasó del artista —de instituir para este un espacio de libertad creativa— al público. Entendimos que debíamos ser alternativos *para* el público y que es el público, como forma social generadora de la esfera pública, quien necesita espacios de emancipación. Este radical cambio de dirección determinó los siguientes proyectos del Antimuseo. Queremos citar el precedente que se originó en la exposición «Doméstica», realizada en México en 1998, donde las obras se produjeron en viviendas de terceras personas, pensando en una contextualización que transformase en profundidad la relación del anfitrión y el público con estas.

El primer proyecto de Praxis es Micromuseos, y tuvo su origen en una propuesta de exposición para una comarca rural, hacia el 2001 o el 2002. La idea de los Micromuseos era más funcional que filosófica, y aparte de la productiva colaboración con el arquitecto

austríaco Hans Peter Wörndl, dio lugar al «Ensayo sobre Micromuseos», que es el texto seminal del Antimuseo.

En el 2005, paralelamente al desarrollo de la investigación sobre el Micromuseo, realizamos el proyecto ¿Cómo imaginas tu plaza?, a raíz de un conflicto entre dos bandos. Por un lado, el ayuntamiento y la asociación de empresarios de Prosperidad, nuestro barrio de entonces, y por otro, la asociación de vecinos, la Escuela Popular de la Prospe —agrupación anarquista— y la célula local del Partido Comunista. Básicamente, podemos decir que el ayuntamiento conservador y los empresarios habían decidido reformar la plaza de Prosperidad, verdadero corazón del barrio, aplicando los principios del urbanismo neoliberal: superficies de hormigón, poco mobiliario y de uso individual, eliminación de arbolado, fuentes u otros elementos que faciliten la permanencia en la plaza. El espacio que se configuraba era un espacio de tránsito, que restringía la interacción humana y la sociabilidad sin consumo, que daba pie, además, a la implantación de infraestructuras temporales como mercadillos o carpas, utilizadas para efectos de publicidad. Nuestra participación en las protestas fue modesta, y se inspiraba en Park Fiction.³ Organizamos algunos talleres, editamos una revista, y realizamos una encuesta gráfica, con un plano de la plaza que los vecinos debían rellenar con los elementos que les parecieran adecuados para esta y que luego sirvió de base para una exposición.

Los dos siguientes proyectos fueron nuestros, el Museo de la Defensa de Madrid (Tomás Ruiz-Rivas) y Bellas Durmientes (María María Acha-Kutscher). *El Museo de la Defensa de Madrid, 2007–2008*, fue nuestro primer dispositivo móvil, el primer carrito. Tenía una naturaleza compleja, a caballo entre un objeto metafórico y un museo de verdad. Abordaba el tema de la memoria histórica, en concreto, la defensa de Madrid realizada por la población civil contra las tropas del general Franco, que sigue siendo uno de los grandes tabúes

3 Park Fiction es un proyecto de urbanismo democrático, impulsado, especialmente, por artistas en la ciudad de Hamburgo. Para conocer más esta iniciativa, véase: parkfiction.org

de esa ciudad. En el Museo se presentó la oportunidad de colaborar con varios artistas, con asociaciones de memoria histórica y con particulares comprometidos con esta causa.

Bellas Durmientes, desde el 2007, es el paradigma de cómo se desarrolla un proyecto basado en la participación. Con la intención de contribuir a la lucha para abolir la violencia contra la mujer, para decirlo en pocas palabras: la violencia machista. En este caso la artista, María María, mandó imprimir un adhesivo en formato A5, a una tinta. En él se veía el dibujo de una cama, y sobre la almohada se escribieron a mano unos datos básicos acerca de mujeres que habían sido asesinadas por sus parejas o exparejas, desde el momento en que la artista llegó a España en el 2011. En una primera fase, la misma artista pegó los adhesivos en diversos puntos de Madrid. Luego lanzó una convocatoria para que cualquier persona, valiéndose de los adhesivos, realizase un homenaje en memoria de las víctimas. Los participantes debían, o deben, ya que el proyecto sigue abierto, enviar una fotografía

con el aporte que hubiesen hecho. Gracias a sucesivas exposiciones, el ámbito de participación se fue ampliando hasta hacerse internacional, también hubo acciones masivas lideradas por artistas o por entidades públicas.

El Centro Portátil de Arte Contemporáneo, México 2009, representa la culminación de este proceso. Para su realización contamos con un importante apoyo de la Aecid, lo que nos permitió invertir dos años de trabajo e involucrar a varias docenas de colaboradores. Se trataba de un museo en toda regla, la sede del Antimuseo, con toda la legitimidad de una institución pública pero con la forma de un carrito *high tech* de venta ambulante. Además, produjimos un documental sobre este trabajo, que se ha presentado en varios museos y que está disponible en nuestra web.

El CPAC es un dispositivo móvil de bajo coste, diseñado para intervenciones breves en el espacio público. Su principal función es crear conexiones



María María Acha-Kutscher, «Bellas Durmientes», 2008, exposición en el marco del Encuentro Isla de Cre-Acción, Casa Museo Orlando-Hernández, Agüimes, Las Palmas de Gran Canaria. Foto: Antimuseo.

Colectivo Trakoma, *El Marranito de las Ilusiones*, 2011, acción con el Antimuseo de Medellín. En el marco del Encuentro Internacional de Medellín-MDE11, municipio de Copacabana, Medellín. Foto: Antimuseo.



entre estrategias de reapropiación de la ciudad —vendedores ambulantes, prostitutas, minorías raciales o sexuales, inmigrantes, determinados colectivos de mujeres, etc.— y prácticas artísticas o políticas que inciden en el tejido urbano.

No disponemos aquí de espacio para exponer las conclusiones del trabajo realizado en México, pero es importante subrayar que el CPAC es un museo, no es una obra de arte; en consecuencia, no se proyecta desde las zonas de conflicto hacia el espacio reglado del museo o la galería. Esta idea conecta con la revisión que hacíamos más arriba sobre la crítica institucional.

En el 2011, invitados por el Encuentro Internacional MDE11, hicimos una secuela del CPAC en la ciudad colombiana de Medellín. Aunque fue un proyecto de menor envergadura los resultados fueron óptimos y confirmaron las conclusiones del original. Al mismo tiempo se llevó a cabo la exposición «Mano a Mano con el General Cárdenas», en la que tomamos un monumento

al mandatario, situado en la Ciudad de México, como sede del Antimuseo. Este proyecto cerró el ciclo de trabajo iniciado en 1998 con *Doméstica* y dejó abiertas las líneas de investigación que queremos abordar en el futuro.

* * *

La incorporación del territorio como factor que participa en la producción de significado en el arte es, quizás, una de las ideas más atractivas e innovadoras del Antimuseo. Para todos nosotros son obvias algunas relaciones que se dan entre arte y territorio: el Museo Guggenheim de Bilbao ha transformado el territorio de una manera determinada, así mismo, el Faro de Oriente en el sudeste de la Ciudad de México lo ha hecho de otra. La recuperación de centros históricos en ciudades de todo el mundo es un ejemplo de políticas territoriales basadas en la cultura en las que no hay una supresión de la marginación, sino su mero desplazamiento.

En la nueva economía imperante, el territorio adquiere un valor político creciente. Incluso el término que se usa con más frecuencia para referirse al nuevo orden económico: *globalización*, alude al espacio. Un fenómeno peculiar es la desaparición del espacio público, tal como se define en la Modernidad, y la instauración en su lugar de un estado de excepción permanente, en palabras del arquitecto griego Stavros Stavrides.

En este espacio, las autoridades restringen las prácticas sociales de jóvenes o ancianos y limitan la circulación de minorías raciales; en cambio, privilegian su uso por parte de los grupos afines al poder y de sus líderes. El arte está involucrado en las transformaciones del territorio tanto a nivel simbólico, con la globalización de sus circuitos de distribución y la legitimación de determinado tipo de sujeto poscolonial, por ejemplo, como por su participación en políticas que afectan al tejido urbano. Aunque hay artistas que trabajan sobre el territorio —vienen a la memoria las cartografías de Rogelio López Cuenca—,⁴ el objetivo del Antimuseo es continuar con su trabajo de ensayos institucionales en zonas periféricas, desechadas por los nuevos modos de producción, cuyos habitantes ven, desde la barrera, la utopía de la ciudad creativa y el rediseño de los centros urbanos como mercancía cultural.

Referencias bibliográficas

- Acha, Juan. 1979. *Arte y sociedad: Latinoamérica, el producto artístico y su estructura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Acha, Juan. 1984. *El arte y su distribución*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Acha, Juan. *El consumo artístico y sus efectos*. México: Editorial Trillas.
- Benjamin, Walter. 2004. *El autor como productor*. México: Itaca.
- Fraser, Andrea. 2005. «From the Critic of Institutions to an Institution of Critique». In *Artforum*. Vol. 44, Iss. 1, p. 278.
- Fraser, Nancy. 1992. «Rethinking the Public Sphere. A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy». In *Habermas and the Public Sphere*. Craig Calhoun (ed.). Cambridge: The MIT Press.
- Harvey, David. 2003. *Espacios de esperanza*. Madrid: Ediciones Akal.
- Lacy, Suzanne (ed.). 1995. *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press.
- Negt, Oskar and Alexander Kluge. 1993. *Public Sphere and Experience. Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sassen, Saskia. 2001. *The Global City*. Princeton: Princeton University Press.
- Stavrides, Stavros. 2010. *Towards the City of Thresholds*. Professionaldreamers. Available at: <http://www.professionaldreamers.net/_prowp/wp-content/uploads/978-88-904295-3-8.pdf>, accessed December 11, 2012.
- Warner, Michael. 2002. *Publics and Counterpublics*. New York: Zone Books.
- Wallis, Brian (ed.). 1990. *Democracy: A Project by Group Material*. Seattle: Bay Press.

Sitios de Internet

- Antimuseo: antimuseo.org
- Brumaria: brumaria.net
- European Institute for Progressive Cultural Policies: eipcp.net
- Rogelio López Cuenca: lopezcuenca.com

4 Véase lopezcuenca.com

FORMACIÓN, ENCUENTRO, DEBATE Y TRANSMISIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO PARA LA CONFLUENCIA DE GÉNEROS Y DISCIPLINAS

Centro de Investigaciones Artísticas, dirigido por: **Judi Werthein** y **Roberto Jacoby**

Tucumán 3758, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina (2009)

ciacentro.org / info@ciacentro.org

El Centro de Investigaciones Artísticas (CIA) es una plataforma diseñada para que en ella confluyan los diferentes géneros y disciplinas del arte contemporáneo, para su transmisión y su debate. Un lugar destinado a la formación teórica y práctica de artistas de diversos campos, que también fue pensado para la realización de proyectos, encuentros y entrecruzamientos. El CIA busca que artistas y pensadores de distintas partes del mundo, en especial de América Latina, puedan reunirse y compartir experiencias para, a través de este ejercicio, lograr delinear los cambiantes mapas culturales del momento histórico decisivo que se vive en la actualidad.

Desde agosto del 2009, el CIA lleva a cabo un amplio programa de cursos, talleres, seminarios, presentaciones y conferencias alrededor de cuestiones teóricas, históricas y poéticas, que se encuentran a cargo de artistas e investigadores. Cada año se otorgan becas de formación a artistas seleccionados por un jurado local e internacional; pensamos en estos artistas (y también en todos los demás colaboradores,

profesores y residentes) como *agentes culturales* del CIA, pues, además de asistir, desarrollan el programa y participan activamente en talleres y seminarios.

En el CIA confluyen proyectos provenientes de diversas formas del arte, principalmente aquellas que desbordan los límites entre prácticas, géneros y medios, materiales artísticos y no artísticos; aquellas que proponen nuevas formas de producción, exhibición e intercambio; aquellas que expanden las nociones de *público*, de *obra* y de *autor*, y aquellas que exploran contextos sociales más amplios que la escena artística institucionalizada. En nuestro espacio confluyen narradores, poetas, músicos, filósofos, arquitectos, diseñadores, cineastas, historiadores, psicoanalistas, tecnólogos, gente de teatro y de otras disciplinas del arte y el conocimiento.

Además de las 119 becas de formación para artistas que ya otorgó el CIA en sus cuatro ediciones, la mayor parte del programa está abierto a la comunidad en



Presentación final del taller a cargo del diseñador Lucio Castro (EE.UU. y Argentina), 2009. Foto: CIA.

forma gratuita o puede accederse a este a través del pago de tarifas muy asequibles.

El Centro de Investigaciones Artísticas es un proyecto conformado por artistas que trabajan principalmente en sus producciones individuales y que están decididos a promover un espacio para el debate y la investigación. Su base se localiza en Buenos Aires pero su alcance es internacional. El CIA se origina en una propuesta de Judi Werthein que se hace realidad gracias a la colaboración de Graciela Hasper y Roberto Jacoby. Su asiento legal es la Fundación START (Sociedad, Tecnología y Arte), entidad que durante 12 años ha realizado una intensa y reconocida labor cultural en la Argentina. El CIA actualmente es dirigido por los artistas Judi Werthein y Roberto Jacoby.

Los programas del CIA son:

Programa de talleres con artistas y teóricos internacionales

Impartidos por invitados de producción activa y amplia experiencia en actividades de formación. Los talleres intensivos, que se desarrollan durante cinco o

siete días, son espacios destinados al estudio y la investigación.

Entre los invitados que pasaron por el programa se encuentran: Tania Bruguera (Cuba), Josep María Martín (España), Santiago Cirugeda (España), Mike Smith (EE.UU.), Teddy Cruz (Guatemala-EE.UU.), Vasco Araujo (Portugal), Irene Kopelman (Países Bajos-Argentina), Dean Daderko (EE.UU.), Marcelo Expósito (España), Stephen Wright (EE.UU.-Francia), Brian Holmes (EE.UU.), Paul Ramírez Jonas (EE.UU.-Honduras), Doris Sommer (EE.UU.) y Lucio Castro (Argentina-EE.UU.).

Algunos de los invitados al programa del 2012 son: Carla Zaccagnini (Brasil-Argentina), Asier Mendizabal (País Vasco), Erick Beltrán (México), Bernardo Ortiz (Colombia), Pablo León de la Barra (México-Reino Unido) y Eduardo Abaroa (México), entre otros.

Serie de cursos, seminarios y talleres con artistas y teóricos locales acerca de arte contemporáneo, teoría y poética

La duración de cada uno de estos cursos varía según su contenido y su propuesta pedagógica. Se han impartido desde el año 2009 y son muchos los

docentes que han participado, entre estos se cuentan: Jorge Macchi (artista), María Moreno (escritora), Ricardo Piglia (escritor), Roberto Jacoby (artista), Gonzalo Aguilar (historiador y escritor), Daniel Link (escritor), Luis Garay (coreógrafo y director), Tulio de Sagastizábal (artista), Javier Arroyuelo (investigador y experto en moda), Ernesto Baca (cineasta), Alan Courtis (músico), Roberto Amigo (historiador y curador), Andrea Giunta (curadora), Rosario Bléfari (actriz y cantante), Ernesto Ballesteros (artista), José Fernández Vega (filósofo e investigador), entre muchos otros.

Algunos de los docentes locales que dictarán cursos durante el 2012 son: Ana Longoni (historiadora) y la Red Conceptualismos del Sur, Victoria Noorthoorn (curadora), Pablo Gianera (investigador y musicólogo), Alejandro Ros (diseñador), Magdalena Jitrik (artista), Leonor Arfuch (investigadora), Leticia El Halli Obeid (artista), María Gainza (crítica y escritora), Silvia Gurfein (artista) y Ana Alvarado (dramaturga), entre otros.

Programa de tutorías, encuentros de seguimiento y crítica de proyectos a cargo de artistas y tutores especializados

Para la realización y el desarrollo teórico y práctico de los proyectos, cada artista participante cuenta con el acompañamiento de tutores, artistas de importante trayectoria que guían a los participantes a través del diálogo en torno a las inquietudes sobre conceptos, ejecución y contextualización de sus respectivas obras. Los tutores también asesoran el proceso de investigación y establecen tiempos y espacios de contacto para la realización de sus tutorías en el CIA.

Pueden ser tutores: artistas, teóricos e investigadores, sin importar que su trabajo pertenezca o no a la misma disciplina del artista acompañado. A su vez, estos tutores pueden guiar a los artistas a encontrarse con consultores que provengan de otros ámbitos como, por ejemplo, científicos, politólogos, *luthiers*, documentalistas, etc. Con esto se busca promover un ámbito de discusiones que pueda producir

aportes al trabajo de investigación y al desarrollo artístico de los participantes.

Entre los artistas invitados para el programa de tutorías del 2012 se encuentran: Mariela Scafati, Marina De Caro, Ana Gallardo y Fernanda Laguna, entre otros.

Presentaciones públicas, debates y conferencias a cargo de destacados artistas e intelectuales sobre cuestiones de arte contemporáneo, teoría y poética

Se lleva a cabo un amplio programa de conferencias, presentaciones y debates, públicos y gratuitos, a cargo de reconocidos artistas e investigadores nacionales e internacionales. Se realizan al menos quince conferencias públicas durante el año. Los conferencistas hablan sobre su trabajo y los temas que consideran más relevantes, para establecer con la audiencia un diálogo construido por medio de preguntas y respuestas. El espacio donde se realizan las presentaciones funciona como auditorio, sala de performance y teatro independiente.

Conferencia de Claire Bishop en el CIA, «Performers por delegación: tercerización de la autenticidad», 2009. En la foto, Claire Bishop y Roberto Jacoby. Foto: CIA.



Entre los invitados que formaron parte de este programa se encuentran: Claire Bishop (Reino Unido), Osvaldo Sánchez (México), Janine Antoni (Bahamas-EE.UU.), Gonzalo Pedraza (Chile), Skyperformance por El Espectro Rojo —Cuahtémoc Medina, Mariana Botey, Helena Chávez— (México), Cristiana Tejo (Brasil), Dave Phillips (Suiza) y Jessica Morgan (Inglaterra), además de todos los artistas internacionales invitados a impartir talleres y otros artistas e investigadores locales.

Archivo y mediateca

El archivo del CIA está conformado por transcripciones, audios y videos de las conferencias, ponencias y seminarios realizados; este material se encuentra disponible para su publicación y circulación, de manera libre y gratuita para todo el mundo, a través de Internet. El CIA cuenta con una mediateca que suministra diversos materiales útiles para la realización de las actividades y una biblioteca que continuamente se está actualizando con los libros y las publicaciones más significativas de las artes.

Revista CIA

Las publicaciones del CIA se erigen como un soporte editorial que desclasifica los documentos de las actividades realizadas en el CIA y profundiza en contenidos afines. La revista se edita dos veces por año, incluye textos, audios, fotografías y videos. Se encuentra disponible en línea, sin costo alguno, en la siguiente dirección: revista.ciacentro.org.

Programa de residencia

El CIA ofrece su sede para que artistas e intelectuales, nacionales e internacionales, se hospeden allí para trabajar en conjunto por periodos variables. La residencia del CIA funciona en su sede del barrio de Almagro, Ciudad de Buenos Aires. Los participantes de la residencia internacional para artistas e investigadores también tienen la posibilidad de intervenir en todas las actividades del Centro de Investigaciones Artísticas durante su periodo de residencia.



Taller a cargo de la curadora argentina Victoria Noorthoorn, «Pensar una exhibición: taller práctico para artistas», 2011. Foto: CIA.

Objetivos del CIA

Desde su inicio, el programa de formación del CIA ha tenido como objetivos principales proveer instrumentos críticos para la formación y el desarrollo de la actividad artística, y la conformación de una plataforma de promoción, creación, reflexión y educación artística, concentrando su labor en el incremento de los recursos y el acervo simbólico de los productores argentinos.

Nuestro interés fundamental es proveer educación artística a través del trabajo y la experiencia de artistas, investigadores y curadores locales e internacionales, además de procurar la construcción de discursos y teorías de las artes. Otras funciones importantes son la promoción de conexiones entre artistas; el intercambio de experiencias entre participantes de diferentes países y culturas; el trabajo en conjunto; el desarrollo de herramientas para mejorar la exposición de las prácticas artísticas en presentaciones públicas; el seguimiento y la crítica de obras; y la interacción con un público más amplio.

Cabe anotar que el público a quien se dirige la labor del CIA va más allá de los artistas y especialistas que en él se reúnen; por tal motivo se han implementado programas de acceso abierto, como conferencias, ciclos de filmoteca y *performance*, visitas al archivo y consulta de publicaciones, con los que se busca promover las artes y la reflexión entre todos aquellos que deseen participar.

El CIA y START

El Centro de Investigaciones Artísticas cuenta con el respaldo de la Fundación START, institución que desde 1999 viene desarrollando una intensa y reconocida labor cultural en la Argentina. START ha incidido decisivamente en el panorama cultural local y lo ha expandido más allá de las fronteras argentinas.

Desde el año 2009 el CIA es la principal iniciativa de START, pero son numerosas las realizaciones que ha desarrollado a lo largo de toda una década:

- La página web ramona.org.ar, el portal de arte más consultado del país, con más de 50.000 visitas mensuales.
- Revista *Ramona*: publicación dedicada a las artes visuales que llegó a 101 números y cubrió el acontecer de la escena artística de la primera década del siglo: ramona.org.ar/redirect_coleccion
- La base de datos sobre artistas más importante de la Argentina: boladenieve.org.ar, curada por los mismos 1.000 artistas que la componen.
- La principal base de datos de *performances* realizadas en Argentina: vivodito.org.ar
- La primera red social de artistas de varias disciplinas formada en Argentina, proyectov.org.ar, que inició labores en el 2002.
- La primera red social formada en Argentina en el 2002, una micro-sociedad autogestionada con moneda propia, el Venus: proyectov.org/

LA CASA DE LOS ARTISTAS COLOMBIANOS

Cooperartes

Bogotá, Colombia (1983)

Por Mauricio Gaviria

A comienzos de los años ochenta varios artistas colombianos se reunieron para conformar una cooperativa con el fin de tener, entre otros beneficios, acceso a seguridad social y contar con mejores materiales de trabajo. Parte del grupo estaba conformado por nombres destacados como Manuel Hernández, Jorge Elías Triana, Antonio Montaña, Teresa Cuéllar, Freda Sargent, Edgar Negret y Rodolfo Velázquez. Eran 19 los entusiastas, pero aún les faltaba un artista para constituirse legalmente.

«Yo no quería meterme en eso, me dejé convencer por no frustrarles la idea», comenta el maestro Santiago Cárdenas mientras esboza una sonrisa al empezar a recordar, desde la sala de su casa, los primeros años de la Cooperativa de Artes Plásticas y Visuales (Cooperartes). Su firma fue la pieza que permitió, en septiembre de 1983, dar comienzo a una institución que, a punto de cumplir treinta años, ha recontrado su identidad en una casa tradicional de Chapinero, en Bogotá.

«En ese tiempo todo el mundo se sentía abandonado», señala Cárdenas. Los artistas no contaban con protección social, no tenían suficientes escenarios para socializar su obra y no existía ningún tipo de agremiación que les diera voz para influir en leyes sobre impuestos al arte o derechos de autor. Por tal razón, la

aparición de esta iniciativa fue recibida como una salvación. «Una vez que se fundó, se regó la bola y todos querían afiliarse», sentencia el maestro Cárdenas.

Los requisitos eran simples: demostrar que se era un artista en ejercicio, hacer un aporte único de 20 mil pesos y donar una obra. «Yo no tenía ni idea de lo que era una cooperativa», recuerda Cárdenas. Sin embargo, la emoción del comienzo lo llevó a la presidencia de Cooperartes, que tuvo su primera sede en una pequeña oficina alquilada en la calle 82 con carrera octava. Al cabo de pocos meses, el maestro supo que necesitarían mucho más espacio para poner en marcha las ideas que, como artistas prolíficos, tenían en mente.

Entonces, en 1984, invitó a Lucía Montaña a la gerencia de la cooperativa. El reto de conseguir una casa para Cooperartes no la espantó: «Yo era muy inquieta y mi habilidad era conseguir recursos», comenta. Tras diez años como subdirectora del Museo de Arte Moderno, Lucía llegaba con contactos estratégicos y experiencia para lograrlo. «Parece absurdo, pero sin tener un peso compramos la casa», recuerda Cárdenas. Costó 16 millones de pesos, que Montaña financió con ayuda del Gobierno de Belisario Betancur y de tres bancos. Estaba ubicada en el barrio El Chicó y tenía 530 metros cuadrados. Unos cuantos arreglos bastaron para convertirla en la sede ideal.



En junio de 1985, fecha de su inauguración, Cooperartes tenía 130 afiliados en todo el país. En el espacio del vestíbulo del primer piso se abrió una sala de exposiciones donde, sin curaduría alguna, todos los miembros tenían espacio para mostrar su obra. Las abandonadas alcobas se convirtieron en los salones donde se empezaron a dictar talleres de pintura, dibujo, acuarela, fotografía, ilustración, grabado, historia del arte, audiovisuales, e incluso elaboración de papel. Algunos estaban a cargo de recién egresados de la Universidad Nacional que habían sido alumnos de Santiago Cárdenas. Entre ellos estaban María Morán, Marta Guevara, Gloria Merino, Raúl Cristancho y Miguel Huertas.

Con varias hileras de sillas, adecuaron un auditorio en el segundo piso donde ofrecían ciclos de charlas con críticos colombianos y extranjeros, allí proyectaron el Festival de Audiovisuales y vieron la luz los Miércoles con los artistas, espacios de tertulia que comenzaban a las cinco de la tarde y se extendían hasta

bien entrada la noche. Alejandro Obregón, Enrique Grau, Edgar Negret, Eduardo Ramírez Villamizar, Juan Cárdenas, Luis Caballero, Carlos Rojas y Omar Rayo, entre otros, fueron los grandes maestros del arte colombiano que en estos espacios compartieron con jóvenes artistas sus experiencias de vida y los secretos de su oficio.

Algunos de los más reconocidos cedieron sus obras para que fueran reproducidas en afiches que se ponían a la venta. También se hicieron postales y agendas que las empresas compraban para entregar a final de año a clientes y empleados. Cooperartes funcionaba como un ente cultural autosostenible económicamente, capaz de pagar su propia nómina de empleados y las cuotas mensuales por la compra de la casa. Además, importaba todo tipo de materiales finos que no se conseguían en el país: pinceles, telas, lienzos, papeles de grabado y óleos que los artistas podían adquirir a buen precio. Abrieron una tienda, una cafetería y hasta un periódico, *Viva el Arte*.

Aunque para 1989 Cooperartes no había conseguido ese primer gran objetivo de dar seguridad social a sus miembros, ya era reconocido como el espacio de encuentro e intercambio por excelencia de los artistas colombianos, un bien intangible que permanecería a través de los años. «Pero el éxito empezó a generarnos problemas internos», comenta Cárdenas.

Trance

A comienzos de los años noventa algunas personas quisieron ampliar el espectro de la cooperativa a otros gremios como el cine. «Hasta las señoras que les daba por pintar o los dentistas que creían ser escultores querían entrar», señala Cárdenas. A eso se sumó un descontento general, pues era imposible que los ya 340 afiliados pudieran exponer en la galería de Cooperartes, que no tenía capacidad para más de una docena de montajes al año. Los empleados, por su parte, empezaron a reclamar poder de decisión sobre la Asamblea General. Eso era, para Cárdenas, «el absurdo más grande».

Debido a las peleas internas las finanzas se fueron al piso. Llegó un momento en que no había cómo pagar el préstamo por la casa ni los sueldos de los empleados; tuvieron que despedir personal y, finalmente, terminaron por vender la casa que, por fortuna, se había valorizado en cinco veces su valor inicial.

«Las cooperativas pueden funcionar muy bien, mientras lo que prime sea el bienestar común y no los egos individuales», comenta Lucía Montaña al recordar sus últimos días como gerente. Cárdenas también renunció decepcionado. Tras recibir una demanda del propio revisor fiscal, tuvo que vender parte de su obra para superar el escollo económico que eso le representó. «Fuimos muy ingenuos. La mayoría se sintieron chamuscados con lo que había pasado y se fueron», recuerda el maestro.

Cooperartes pasó a una casa menos ostentosa en la carrera 11 con calle 69, donde los problemas financieros y los desacuerdos perduraron durante casi una década. Una vez más se tuvo que vender la casa y la

cooperativa se mudó a Chapinero, en la calle 59 con quinta, donde permanece hasta hoy.

Una tercera etapa comenzaría hacia el año 2000, gracias a un grupo de artistas que habían sido estudiantes del maestro Cárdenas en la Universidad Nacional. Entre ellos estaban Gloria Merino, Marta Guevara, Marta Morales, Miguel Huertas, Raúl Cristancho y María Morán, actual directora de Cooperartes. La crisis tenía explicación por lo ambicioso del modelo inicial, según Morán: «Eso era como intentar unir al Ministerio de Cultura con el de Protección Social. Es que no se podía ser galería de arte, centro de formación y al mismo tiempo ofrecer seguridad social a más de 300 artistas».

La mayoría de quienes conformaban ese grupo habían ganado becas de posgrado fuera de Colombia y a su regreso comenzaron a dictar clases en la Universidad Nacional. «Lo último que querían era meterse en problemas», comenta Morán. Sin embargo, a pesar de encontrarse con una sede en mal estado, con deudas y



Proyecto Gabinete de dibujos, en la foto la artista Lía García. Foto: Cristiam Fajardo.

aún con roces de ego, decidieron rescatarla, en parte, como gesto de agradecimiento a la influencia que había tenido en ellos Santiago Cárdenas.

Renacer

Tenían claro que la función más poderosa de la cooperativa consistía en promover el diálogo entre artistas y fueron tras eso: «Haríamos un esfuerzo para preservarlo, contribuiríamos mensualmente con dinero para mantener la casa, pero nuestra ganancia iba a ser solo el diálogo», recuerda María Morán. No pedir nada a cambio, ese era el nuevo espíritu de Cooperartes.

Lo primero que se hizo fue arreglar la sede. La misma María Morán cedió dos de sus obras a un arquitecto a cambio de que este remodelara el techo. Y, de nuevo, los artistas comenzaron a llegar. Estaban rescatando lo más valioso: «Un grupo de artistas de diferentes generaciones que trabaja en distintas áreas de las artes visuales, que pueden tener puntos de vista

antagónicos pero que construyen, colaboran y crean en un mismo espacio dinámico», resume Morán.

La sede cuenta actualmente con doce estudios, unos más grandes que otros. Los artistas ocupan esos espacios para trabajar y a cambio hacen un aporte mensual. Hoy conviven en esta casa artistas jóvenes como Mateo López, Ana Belén Cantoni, Nicolás París, Lía García, Franklin Aguirre, Cristian Fajardo, Margaret Mariño, Liliana González, Héctor Cataño, Diana Cruz, Ángela Arias, Ricardo Aponte y Carlos Herrera. También han pasado por estos estudios los artistas Humberto Junca, Eva Celín, Juan Pablo Martí, Nicolás Consuegra, Elsa Zambrano Hurtado y Salvador Sarmiento.

Varios de ellos han expuesto en muestras nacionales e internacionales, han ganado becas Fulbright y del Ministerio de Cultura, han obtenido menciones por sus tesis universitarias y han sido galardonados en salones internacionales de arte. «Ahora somos ambiciosos solo en propiciar un espacio para la reflexión

Proyecto Centro de Documentación, en la foto Nicolás París. Foto: Cristian Fajardo.



artística y el intercambio de conocimientos estéticos que generen nuevos proyectos en torno al arte», comenta María Morán.

Aquí ya no hay reuniones ni jerarquías. El que toma café lava su propia taza; al que se le funde un bombillo, compra dos; si la casa se queda sin Internet o sin luz, más de uno tomará la iniciativa para solucionar el problema de todos. Del diálogo entre estos artistas se han generado en los últimos años una serie de proyectos que, más que nunca, hacen de Cooperartes la encarnación de un verdadero proyecto de cooperativismo.

Desde hace dos años Cooperartes ofrece una residencia de tres meses para dos artistas jóvenes. Gonzalo García, Ana Belén Cantoni, David Peña y Aitor García han sido los primeros becarios. Liderado por Lía García, vinculada a esta casa desde hace diez años, la Residencia para Artistas ha sido concertada con el Ministerio de Cultura y se da a conocer a través de una amplia convocatoria pública. Los ganadores, seleccionados por un jurado de tres artistas vinculados a Cooperartes, obtienen un taller de trabajo en la casa y una bolsa de dinero, con estos recursos emprenden un proyecto que será socializado en otras de las actividades que hoy caracterizan a la cooperativa: los Talleres Abiertos, que permiten al público conocer los espacios donde crean los artistas de Cooperartes, quienes abren las puertas de sus estudios. Esto ocurre justo en el mes de octubre, cuando el arte es protagonista en Bogotá gracias a eventos como La Otra y ArtBO.

Una de sus más recientes iniciativas es la apertura del Centro de Documentación. Hasta hace poco, cientos de libros, catálogos y revistas especializadas en arte iban y venían por los distintos espacios de la

casa. Para potenciar el intercambio de este material, Mateo López, quien desde poco antes de graduarse desarrolla su obra en la cooperativa, propuso invitar a profesionales de las artes y de otras áreas a que donaran y plantearan nuevos títulos. Su idea no solo fue puesta en marcha, sino que terminó asociada a otra de las líneas de trabajo de Cooperartes: el Gabinete de Dibujos.

Por tal motivo, el Gabinete de Dibujos invitará a distintos artistas para la realización de dibujos en torno al nuevo material bibliográfico que nutre la biblioteca; las viejas planotecas de metal que llegaron hace años como donación —y que después de tres grandes mudanzas han permanecido casi intactas— saldrán del olvido para convertirse en lugares de exposición para esas nuevas obras. Mateo señala, refiriéndose a la articulación de ambas ideas, que «el objetivo es crear pensamiento y obra desde diferentes frentes de trabajo».

Por otro lado, manteniendo vivo el ciclo que inició el maestro Cárdenas, Cooperartes sigue ofreciendo talleres dictados por artistas jóvenes o recién graduados. Finalmente, y con el fin de propiciar un vínculo con la academia, se iniciará dentro de poco un programa de pasantías con estudiantes de la Universidad Nacional apoyado por el programa de Residencias Artísticas, el Centro de Documentación y el Gabinete de Dibujos.

Tras doce años de trabajo continuo, María Morán asegura que este es el mejor momento de la historia reciente de Cooperartes: «Todo vale la pena cuando descubrimos que podemos ser solidarios, cuando se desvanece el proyecto personal y cobra importancia el progreso del grupo», asevera entusiasta.

CRAC VALPARAÍSO COMO UNA PREGUNTA SOBRE EL LUGAR

Centro de Residencias y Arte Contemporáneo

Valparaíso, Chile (2007)

cracvalparaiso.org

Por Paulina Varas, directora de CRAC

En un momento, un tiempo y un lugar específicos, nos preguntamos qué significaba la ciudad para nosotros; cómo podíamos mediar entre esa práctica reflexiva que entendemos como arte contemporáneo y todo aquello que se escenifica y acciona en lo que llamamos esfera pública. Además, quisimos saber cómo localizar esta práctica y territorializar nuestro deseo por reconfigurar la cartografía de lo cotidiano. Es decir, en nuestra vida diaria en esta ciudad llamada Valparaíso, se configuran maneras de entender el pensamiento artístico vinculadas con el lugar desde donde enunciamos estas cuestiones. La idea es localizarse y tomar una posición, como una táctica de sobrevivencia compartida, articulada con aquella experiencia creativa que atraviesa la vida y el arte críticamente.

Por cierto, estas cuestiones deben entenderse en una temporalidad suspendida en un devenir oscilante, que no sabe de horarios ni proyectos específicos, sino de un presente proyectado hacia el futuro y un pasado actualizado como memorias en conflicto. Quisimos entender «de dónde venimos para saber hacia dónde ir»¹ y lo primero que debimos saber fue dónde estábamos situados. Esta problemática necesitaba ser sistematizada en una construcción de sentido, en un proyecto-plataforma-nudo que

diera visibilidad a aquellas cuestiones que estábamos trabajando, y que no solo provenían de un deseo individual, sino que debían articularse en un deseo colectivo, en aquello que vive más allá de los límites «protegidos»² del contexto artístico tradicional. Esto bien se podía llamar esfera pública o sociedad civil, por lo tanto nuestro espacio de acción debía ser aquello que llamamos espacio público, con todos los matices que comprendería bajo la administración privatizada y los mecanismos de control de la vida diaria.

Entonces, la pregunta es siempre colectiva y el presente se encarga de mostrarnos cada día que sin herramientas de autonomía ningún proceso social llega a buen puerto. Estas cuestiones, enmarcadas en lugares específicos, pueden aportar a la conformación de un contexto más libre y sustentable para nuestras vidas, en la medida que podamos aprender de los lugares que habitamos. Creemos que el arte contemporáneo como pensamiento y acción puede contribuir en muchos sentidos, también articulado con otros movimientos sociales, para poder vivir mejor juntos. Se trata de elaborar metodologías de trabajo que colaboren con los procesos sociales, lejos del asistencialismo esporádico y mucho más cerca de la implicación

1 Cita del «Atlas ciudadano de Valparaíso». Véase cracvalparaiso.org

2 El término de «lugares protegidos» del sistema del arte ha sido desarrollado intensamente por el artista Antoni Muntadas en varios de sus proyectos. Véase, por ejemplo, *Between the Frames*.



Actividad MITCR con Basurama y presentación del libro *RUS*, 2012. Foto: archivo de CRAC.

y entrelazamiento de saberes y contenidos con la experiencia del lugar.

En este marco, contexto, tiempo y lugar, hemos realizado diversos proyectos enmarcados en la plataforma CRAC Valparaíso, con artistas, investigadores, activistas y ciudadanos. Hemos compartido y aprendido cómo situarnos y acomodarnos para poder enunciar respuestas varias sobre las preguntas que nos atraviesan. La idea ha sido construir un enunciado crítico que busque una participación disensual, para de esta manera poder contribuir a debates que ya existen en la ciudad y que no necesariamente provienen del mundo del arte ni del mundo intelectual académico, donde se han situado tradicionalmente los saberes. Todo comenzó al construirse una identificación sobre el conocimiento local, situado en lugares de Valparaíso que solo la experiencia diaria podía develar. Más allá de la postal que enmarca a esta ciudad en una serie de tópicos fáciles de administrar por los intereses privados de la megalomanía turística no sustentable, nuestra propuesta ha sido

buscar referentes, mirar y compartir, aprender y escuchar a tantos y tantas que, desde posiciones disímiles y disensuales, han ido conformando maneras de vivir que no se pueden administrar fácilmente y que colaboran para que esta ciudad sea más autónoma, sustentable y libre. Nuestra propuesta ha devenido algo que denominamos «una comunidad de aprendizaje sobre la ciudad»,³ como una manera de autoeducarnos para seguir pensando y haciendo juntos.

CRAC Valparaíso es una plataforma colaborativa sin fines de lucro, relativa a las diferentes producciones

3 Palabras del proyecto «Valparaíso Aula Permanente», que desarrollamos con el colectivo Sitesize (Joan Vila Puig y Elvira Pujol), el colectivo Apariencia Pública y CRAC Valparaíso, en octubre del 2010, con la participación de diversas personas residentes en Valparaíso y en colaboración con la junta de vecinos de Puertas Negras. El proyecto ha tenido diversos momentos y se desarrolla de manera intermitente y con diversos agentes de la ciudad. Véase: valparaisoaulapermanente.wordpress.com.

socio-artísticas sobre la ciudad de Valparaíso. Nuestra idea se basa en la transdisciplinariedad del arte, la esfera pública, la ciudad y el territorio, que trabaja a modo de una red de conexiones y asociaciones sobre experiencias socio-urbanas. Nos interesa repensar qué significa el arte público *en y desde* una ciudad latinoamericana en vínculo con la producción de otras ciudades.

CRAC Valparaíso es un proyecto independiente que se ha sostenido desde el 2007 a partir de un modelo de gestión flexible y autónomo, con apoyo de diversas instituciones, agrupaciones y personas. Hemos colaborado con una serie de plataformas, colectivos, artistas e investigadores, fomentando las redes de colaboración descentrada desde Chile y con otros lugares. A través de nuestra apuesta por trabajar en Valparaíso y enfocándonos en los vínculos del arte y el pensamiento contemporáneo con la ciudad, creemos que podemos aportar a nuevas líneas de desarrollo creativo. Creemos fielmente que en las redes de colaboración, el intercambio de modelos de trabajo, la solidaridad y generosidad con nuestros saberes es donde reside

la esperanza de colaborar para conformar un espacio común y público, accesible a diversas audiencias, sobre las manifestaciones culturales.

Nuestros proyectos se basan en residencias artísticas en las cuales realizamos procesos de trabajo temporales, basados en aspectos afectivos de la ciudad. Junto a las residencias artísticas, proponemos un proyecto de archivo llamado Archivo Contenedor y uno de publicaciones en el que desarrollamos los *Cuadernos CRAC*, así como una serie de memorias, fanzines y ediciones varias. El Archivo Contenedor es una iniciativa comunitaria de espacio de consulta, biblioteca abierta y lugar de intersección de contenidos sobre arte contemporáneo, esfera pública, ciudad y territorio, que está disponible para iniciar investigaciones a partir del fondo documental. Las publicaciones que se realizan de los proyectos específicos se complementan con los *Cuadernos CRAC*. Se trata de un documento impreso y en formato digital que edita textos para la distribución de material reflexivo sobre los procesos de trabajo colectivos y publica textos

Residencia artística de Celina Portella, 2008, CRAC Valparaíso.
Foto: archivo de CRAC.



teóricos de escritores invitados. Es una publicación intermitente y no correlativa de números que aparecen según la necesidad del momento y el desarrollo de las actividades del CRAC y sus colaboradores.

Sabemos que hay diversas alternativas para administrar y gestionar los conocimientos autónomos a partir del intercambio de experiencias y afecciones comunes sobre la ciudad. Todas las organizaciones sociales y culturales comparten un interés esencial: la comprensión, la producción y la alteración de las condiciones espaciales y culturales de manera abierta y cotidiana. Este interés hace que la ciudad no sea una respuesta ad hoc, sino que sea siempre informal y creativa, pues nos permite entender e identificar una realidad política y poética diversa, con ideas y prospectivas que traspasen los límites, que construyan otros espacios locales. Entendemos que necesitamos de un constante y sistemático esfuerzo colectivo, pero sabemos que esta condición es preexistente en nuestra ciudad.

Las residencias artísticas desarrolladas en CRAC son entendidas en una trama de prácticas ciudadanas que presentan diferentes metodologías de talleres y presentaciones públicas que, a la vez, activan nuestro archivo y memoria material en una plataforma viva basada en el capital cultural de intercambio del conocimiento. Cada estadía temporal en un sitio requiere de herramientas de mediación y traducción. Acciones determinadas por las maneras de referirse al otro, decisiones sobre qué comer, señales para trasladarse

de un lugar a otro, desde cuándo dormir, hasta cuándo estar despierto. Se configura entonces aquella posibilidad de asumir *desde* y *en* el cuerpo la capacidad de autotraducirse en aquel acontecimiento específico de tiempo y espacio que entendemos como *residencia*. Es una acción que traduce el contexto al mismo tiempo que mueve el cuerpo y el habla hacia el deseo de uno mismo y del otro por interpretar aquellos modos que por momentos son diferentes.

Convocar al intercambio y al lenguaje, y con ello accionar/activar al receptor del lugar donde se sitúa el residente, es una de las herramientas para que lo ajeno pero similar pueda tener lugar en la experiencia. Con la llegada al sitio donde la residencia tendrá lugar, comienza una exploración sobre las posibilidades que cada uno tiene para movilizarse hacia las interpretaciones, traducciones y mediaciones que posibilita la hospitalidad de nuestros lenguajes. Hay un movimiento interno que se resiste a la anulación y que permite que aquella experiencia de lugar temporal incite a otros a compartir y afectarse.

Hoy en día se hace necesario repensar la producción artística a partir de modelos cooperativos, en los que las ciudadanías colectivas puedan enseñarnos y nosotros podamos apoyar las diversas formas de interpretar y convivir la ciudad contemporánea latinoamericana, en una red orgánica de saberes colectivos transferibles. Buscamos, entonces, activar las pedagogías como memorias en desarrollo que exponen un cierto tipo de



Residencia artística de Pau Faus, 2010, CRAC Valparaiso. Foto: archivo de CRAC.

espacio de aprendizaje colectivo, uno que se conjura o plantea a partir de la configuración de una *caja de herramientas* de las acciones de obra o sus prácticas discursivas. A su vez, estos ejercicios de aprendizaje colectivo permiten elaborar conceptos e imaginarios de forma local, regenerando su sentido y significado. Es importante para el desarrollo de este ejercicio entender que las prácticas en el espacio son y crean sistemas de trabajo, hacen emerger una didáctica y, a su vez, crean y gestionan un aprendizaje dialógico y colaborativo desde la obra hacia el sujeto, el interlocutor, o viceversa.

La construcción de las acciones de arte —discursivas y materiales— se presenta muchas veces a modo de un catalizador. Es decir, diferentes prácticas o acciones que derivan en una interrelación conceptual o material con los contextos, lugares o sitios, que también permiten identificar y desarrollar un tipo de trabajo de intercambios más allá de la misma obra, fomentando así un tipo específico de conocimiento, participación y experimentalidad.

Durante el año 2012 impulsamos dos proyectos: sistematizamos la información que hemos reunido de nuestras actividades y aquella que comprende la realización de residencias de artistas e investigadores chilenos y extranjeros. Hemos pensado cómo organizar y activar contenidos críticos para el pensamiento del arte y la cultura contemporánea desde nuestra ciudad. El primer proyecto se llama Colegio Invisible y consiste en enlazar las iniciativas que hemos desarrollado en relación a educación, pedagogías y aprendizajes para pensar nuevas acciones. El Colegio es una comunidad invisible de aprendizaje y organización de contenidos colectivos en la ciudad de Valparaíso. Es así que la pedagogía propondría una instancia de articulación de modos de trabajo, que configuraría también una serie de herramientas sobre diálogos colectivos (tanto de significados como de materiales) con la propuesta de hacer emerger dispositivos capaces de transformar contextos, reorientar lugares y proponer nuevas evoluciones en los contenidos culturales. La pedagogía se inserta y contiene un entramado social y

político no solo porque genera zonas y espacios de intercambio, sino porque propone formas de trabajar que permiten mediar y negociar con proyectos, instituciones y disciplinas.

Por otro lado, el proyecto MICR (Mirador Crítico de Gentrificación Urbana y Cultural en Valparaíso) es una propuesta de investigación colectiva basada en una metodología experimental desde la cual se desarrollan seminarios intermitentes, publicaciones ocasionales y un archivo de materiales y documentos que permiten dar cuenta de los procesos que se viven en la ciudad, bajo la lógica de la gentrificación tanto urbana como cultural. Al posicionarnos en este mirador, damos cuenta de otros procesos que se viven en la ciudad y que van en un sentido inverso a la gentrificación, cuyos agentes silenciosos aportan nuevas formas de desarrollo lejos de la lógica neoliberal de la gentrificación privada.

El trabajo desarrollado desde la plataforma CRAC ha dibujado posibilidades para referirnos a las condiciones de vida con base en la socialización de conocimientos inscritos en la práctica y el pensamiento de arte contemporáneo. Una manera de plantear la efectividad de nuestro proyecto ha sido trabajar desde las afecciones y la distribución de la experiencia, es decir, en la medida que podemos incitar a nuevas relaciones sociales desde las acciones artísticas, es que nos influimos colectivamente y compartimos, intercambiamos y tranzamos nuestras formas de trabajo en una plataforma colaborativa, basada en la economía solidaria. Los interlocutores no son ya solamente los actores culturales involucrados en este escenario, sino que ciudadanas críticas, organizaciones sociales, redes de apoyo basal y observatorios ciudadanos activan formas de conocimiento local que, a su vez, producen pedagogías comunes, solidarias y emancipadoras.

Sitios de Internet

Atlas ciudadano de Valparaíso: cracvalparaiso.org

Valparaíso Aula Permanente: valparaisoaulapermanente.wordpress.com

EL MUSEO INFLADO

El GuggenSITO, proyecto de Eder Castillo (1977)

México D. F. (2011)

En las afueras de la ciudad de México, en un barrio de autoconstrucción, se escucha gritar a un niño mientras camina con su familia por la calle: «¡Mira, mamá! Un castillo inflable!». «No es un castillo, parece un iceberg», responde el hermano del niño mientras se acercan al objeto hinchado que se tambalea sin cesar.

Con evidentes huellas de uso y otros indicios de su tránsito por las calles, situado en un lote baldío, entre perros de la calle, basura y escombros, se pandea de un lado a otro sostenido únicamente por el peso de sus visitantes, quienes frenéticos saltan y se revuelcan en su interior. En sus muros un grupo de niños escriben mensajes para sus próximos visitantes: «Quiero ser dios», «Me gustan los hombres ¿y?», «Manuel estuvo aquí».

Este objeto torpe no es un iceberg, ni mucho menos un castillo inflable, tampoco lo que pareciera ser un juego o un hinchable común y corriente. Se trata de una réplica *fake*, torpe y barata de uno de los museos más enigmáticos de Europa, el Museo Guggenheim de Bilbao. Hecho a base de lona plástica, material común que por lo general es utilizado en la fabricación de juegos infantiles conocidos como *brincolines*, tiene una dimensión interior de 64 m² y su exterior alcanza una superficie de 118 m², con una altura total de 6 m. Su estructura es levantada por 4 bombas eléctricas en cuestión de minutos, la superficie que ocupa es

capaz de albergar un máximo de 35 niños o 20 adultos. Este espacio se conoce con el nombre de *GuggenSITO*. Se trata de un dispositivo inflable que, a manera de superficie multiusos, trata de acercar la experiencia de la obra de arte a un público mayor, al invitar a este a participar de su espacio con la libertad de intervenir en él y de utilizarle como le plazca.

El proyecto surge cuando en el 2006 se da la noticia de que se planea construir un Museo Guggenheim en México. Como es sabido, la Fundación Guggenheim ha construido museos en diferentes ciudades del mundo, entre ellas figuran Nueva York, Venecia y Bilbao. Este habría sido el sexto Museo Guggenheim en el mundo, con sede en la ciudad mexicana de Guadalajara.

Gracias a la gestión de un grupo de inversionistas públicos y privados (la Fundación Solomon R. Guggenheim y el Gobierno Federal de México), se anuncia un nuevo museo Guggenheim y, para impulsar la idea de este proyecto, se financia un estudio de factibilidad que cuesta 2 millones de dólares y luego se realiza un concurso internacional donde participan Jean Nouvel, Enrique Norten (TEN) y Hani Rashid+Lise Anne Couture (Asymptote), siendo seleccionada la propuesta de Enrique Norten.

Oficialmente, el 26 de octubre del 2009 el director de Estrategia Global de la Fundación Solomon

R. Guggenheim de Nueva York, Juan Ignacio Vidarte, informó que esa organización había cancelado por completo el proyecto en Guadalajara debido a múltiples razones.

Sin embargo, dejando de lado la negativa ante el hecho de materializar una arquitectura monumental como la de un Museo Guggenheim en un país de América Latina, y el gasto multimillonario que esto implica, resulta particularmente interesante el hecho de que existía una relación aún más cercana entre los Guggenheim y México, más allá del interés de una sede del Museo. Se trataba de su vínculo con la industria de la minería en México desde tiempos cercanos a la Revolución Mexicana, pues, con una participación activa en empresas de exploración y explotación minera de su propiedad, los Guggenheim recibieron durante décadas parte de los beneficios obtenidos por la extracción de metales preciosos en territorio nacional mexicano. Si se piensa en el contexto actual de México, podríamos decir que pareciera existir una deuda recíproca

entre el país y la fundación en cuestión. Esto conduce a preguntarse: ¿México debería tener un Museo Guggenheim? ¿Cuánto cuesta construir un espacio así? ¿Se justifica de alguna forma el gasto que implicaría la construcción de tal infraestructura museística, tomando en cuenta el alto porcentaje de pobreza y las otras necesidades que tiene el país?

El Guggenheim es un museo que reactiva la vida cultural, económica y social de las ciudades del mundo donde abre sus sedes, gracias a los efectos de sinergia local e internacional. Como institución reconocida, suele convertirse en un centro de arte que, además de potencializar el turismo y la economía, exhibe, muestra, educa, y en cuyo entorno se produce y se comercia arte. Sin embargo, en México ir al museo no está en nuestra agenda, los espacios que se generan por medio de las instituciones como museos, centros culturales o galerías han establecido una *noción* de lo que significa arte o cultura para su público, funcionando entonces con sus propias redes. Además, al ser en su mayoría

Eder Castillo, *GuggenSTITO*, 2011, Colonia San Rafael, Tlalnepantla, Estado de México. Todas las fotos que acompañan a este texto son cortesía del artista.





Eder Castillo, GuggenSITO, 2011, Colonia San Rafael, Tlalneantla, Estado de México.

recintos financiados a través de inversión privada y gasto público en obra e infraestructura; estos espacios institucionalizados son transformados en monolitos que distan del interés local y sus actividades culturales propias, por lo tanto dejan de lado la importancia de brindar acceso a sus locales a aquellos que les desconocen, hecho que los transforma en espacios inaccesibles que, en cualquier caso, no generan vínculo alguno que motive la participación de mayor público.

El Museo Guggenheim de Bilbao, obra del arquitecto Frank Gehry, es una construcción arquitectónica hecha a base de titanio y acero con características escultóricas únicas que se ha convertido en uno de los referentes de la arquitectura contemporánea del siglo XX, tanto por sus materiales como por su impacto visual en el paisaje.

Además del valor simbólico que tiene el museo en sí, como espacio generador de signos, se puede hablar también del valor como mercancía que genera dentro

del espacio urbano. Es importante recordar que en el caso de México la mayoría de los espacios dedicados a la exhibición y difusión de eventos y proyectos culturales, tales como museos y centros culturales, se encuentran condensados en el centro de la ciudad de México. La oferta cultural en las zonas rurales es escasa y en el caso de los barrios y zonas conurbadas los espacios públicos no permiten la convivencia en su totalidad, efecto de las dinámicas de violencia y delincuencia que se generan por la falta de empleos y otras oportunidades.

Tratando de contrarrestar esta lógica desproporcionada de valores y de contraer el poder monumental del acero y el titanio, así como de sus dimensiones y presupuestos, propuse *deconstruir* el aparato monumental del museo por una arquitectura más amable, más económica y, sobre todo, más accesible; un espacio construido con elementos y materiales tan económicos como el plástico y la lona, y tan simples como el aire que les da cuerpo.

Tenemos aquí una escultura inflable de bajo coste con la característica primordial de poderse montar y desmontar inflándose en distintas zonas, un espacio ambulante; un territorio temporal que responde a las necesidades de la emergencia, diseñado para instalarse en zonas periféricas al centro de las ciudades, zonas que por su localización geográfica se han encontrado aisladas o ajenas a la oferta cultural.

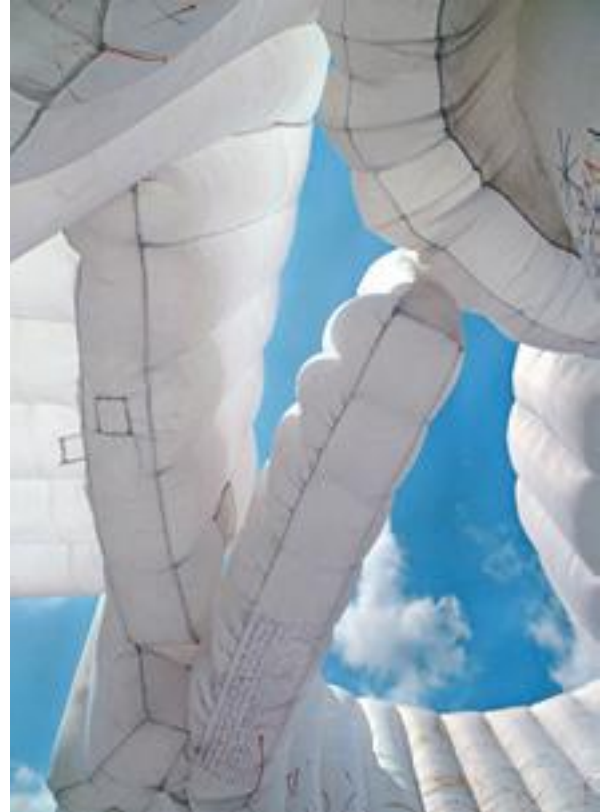
Las características particulares del *GuggenSITO* me llevaron a repensar una dislocación entre un espacio artístico sólido, un objeto escultórico para contemplar, y una arquitectura flexible, móvil, capaz de interactuar con sus usuarios permitiéndoles la libertad de habitarle y de generar sus propias actividades lúdicas y relacionales, más allá del principio de uso y función del museo como un lugar de exhibición.

Surgieron entonces algunas preguntas: ¿cómo resolver todos los aspectos que contemplan su proceso como obra, más allá de su cualidad de objeto y su relación

orgánica con el contexto?, ¿cómo construirlo?, ¿dónde ponerlo?, ¿qué hacer con él?, ¿cómo insertarlo en un contexto determinado?

Diversas modalidades de trabajo llevaron a la generación de dinámicas, metodologías y circuitos abiertos que podrían llegar a permitirle a este museo ambulante acceder e interactuar en el interior de los distintos contextos donde pudiese ser trasladado, como eventos sociales, puntos de reunión vecinales u otros similares, para lograr así una amplia participación del público. Son varios los ejemplos donde lo anterior podría materializarse: en una boda sería posible realizar interacciones con los familiares, como una coreografía musicalizada o la elaboración de esculturas con globos para intervenir el interior; en fiestas infantiles los niños podrían dibujar y/o escribir en sus muros; en un evento social serviría como escenario para tomar fotografías o video, etc. De este modo, el *GuggenSITO* se podía arraigar en cualquier lugar y llegaría a convertirse en un fenómeno experiencial que generaría memoria, identidad y, sobre todo,

Eder Castillo, *GuggenSITO*, 2011, Colonia San Rafael, Tlalnepantla, Estado de México.



un sentido propio de habitabilidad (apropiación), de un concepto diferente de arte y cultura.

El dispositivo funciona entonces de distintas maneras; una de ellas es activando la ocurrencia de situaciones a su alrededor, que van desde la manera en que es abordado y reutilizado, conforme a los intereses particulares de cada grupo o comunidad que le acoge; una segunda manera se da a partir de los procesos de socialización que surgen en él como consecuencia del acto participativo. En el dispositivo se complementan distintos elementos de vinculación con una pequeña historia local o con un evento que se revive con el ánimo de generar memoria propia. De este modo se proyecta un punto de encuentro para la convivencia local, además se crea un puente entre la noción de cultura (el museo: alta cultura, y el espacio público: baja cultura), experimentación (el parque de juegos, el arte, el artista y el medio) y habitabilidad (los usuarios: jóvenes, niños, adultos y el público ajeno al circuito cultural), además de intuir en él una serie de posibilidades de participación y usos además de las expuestas en un principio.

Más allá del impacto mediático que pudiese tener como obra de arte en el contexto urbano, es importante valorar el alcance que el *GuggenSITO* puede tener como activador de espacios públicos gracias a su carácter itinerante, particularidad que le permitiría traspasar las fronteras que contemplan el territorio mexicano. Actualmente el *GuggenSITO* ha recorrido distintas regiones de México, llegando a lugares tan disímiles como el paisaje mismo que los rodea y en cada uno ha sido capaz de proporcionar una infraestructura propia y singular. El testimonio de ello puede apreciarse en sus muros que, con parches y costuras provisionales, tantas que asemejan los remedos de un pantalón de trabajo rudo, deja entrever las distintas superficies que logra activar, traducidas en él como dibujos, mensajes, mapas mentales y otros signos que reafirman posturas políticas o que permiten adentrarse en la intimidad de las ideas y de la memoria.

El *GuggenSITO* tiene como fin último su propia destrucción. Acorde a su lógica de dispositivo temporal, móvil y efímero, la escultura inflable está destinada a disolverse por el uso, a llegar al punto tal que sea imposible repararle e instalarle más en el espacio público, como consecuencia de su constante deambular por las calles, lotes y baldíos. Y es así como regresará a su origen, a la imaginación; no siendo un objeto artístico destinado a su conservación; el vestigio que deje será objeto del archivo y la memoria, y nos preguntaremos si es de vital importancia replicar este modelo o fabricar otros en la medida de su necesidad o emergencia.

El *GuggenSITO* busca confrontarse dentro y fuera de los espacios de acción, tanto del museo como de la calle, permitiéndose con ello contemplar desde su gestión y colaboración con instituciones públicas¹ y asociaciones vecinales, grupos colectivos y comunidades barriales. Es un proyecto que busca convertirse, a través de la lúdica, en una opción tanto escultórica como arquitectónica dentro del espacio social del arte, que permita la interacción y la convivencia en el espacio público.

1 El proyecto fue financiado con un apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes en México y mostrado en espacios culturales como el Museo Ex Teresa Arte Actual, el Museo de Ciencias y Artes de San Luis Potosí, el Centro Cultural Paso del Norte, entre otros.

TODA DESTERRITORIALIZACIÓN COMIENZA A PARTIR DE UNA PREGUNTA

El Levante (Graciela Carnevale, Mauro Machado y Lorena Cardona)

Rosario, Argentina (2003)

ellevante.org.ar

Toda desterritorialización
comienza a partir de una pregunta.
Stephen Wright

Iniciamos El Levante en el 2003 como respuesta a un contexto de crisis. Surgió por la necesidad de construir un espacio de reflexión para artistas y teóricos, para asumir nuestras particularidades como habitantes de una ciudad periférica dentro de un país periférico, en medio del camino hacia la salida del infierno producto de una crisis que modificó nuestras características estructuralmente.

Ese momento se nos presentó como la oportunidad para desarrollar una experiencia de taller como tarea creativa y crítica, para construir un ámbito afectivo en donde se pudiesen revisar roles y explorar tanto su potencia como sus posibilidades de intervención en la crisis, a pesar de ella y con ella. Organizamos el taller El Levante respondiendo a la demanda de un espacio formativo, con la aspiración de crear un lugar para la producción de conocimiento y de realizar un ensayo de producción de conocimiento.

La formación de la mayoría de los artistas se realiza en escuelas de arte, instituciones donde, al igual que en galerías y museos, se apela a la tradición, a lo ya aceptado, aun cuando se presenten como ámbitos innovadores. En general, no son estos los espacios

donde se producen debates en relación a la producción de sentido de las prácticas artísticas, sino, más bien, donde se universalizan y transforman en dogmas ciertas búsquedas e inquietudes, donde todavía se sigue hablando del artista como un sujeto aislado que produce una obra *original* para ser expuesta o vendida a un público al que se reserva el papel de consumidor.

En la mayoría de estas escuelas se desarrolla un simulacro de formación que no favorece la producción de conocimiento, sino que repite y transmite información de aquello que ha sido digerido, domesticado y neutralizado por la academia y/o el mercado.

Las clínicas o *workshops*, sitios a donde muchos artistas van en busca de completar su formación, muchas veces juegan el papel de simples mecanismos de legitimación que abren puertas para entrar en el sistema, el que a su vez se alimenta de salones, premios y bienales, y que catapulta al mercado los nuevos nombres que cada año ingresan al circuito de los elegidos. Conceptos, instancias, roles que han sido despojados de su energía y vitalidad renovadora se convierten en clichés y pasan a formar parte del canon.

En ese momento concebimos el Taller de análisis y confrontación de obra como un espacio para la discusión y la revisión de conceptos, donde artistas y teóricos pudiesen trabajar relacionándose con sus pares,



Actividad El Levante 1. Foto: archivo El Levante.

pensándose como productores en el ámbito de la educación, de la gestión, de la crítica o de la creación, y promoviendo o haciendo obras, proyectos, debates y eventos, sin tomar estas acciones como actividades alternas, sino como ejercicios fundamentales para su propia práctica artística.

El Levante implicó para nosotros la tarea de generar un espacio donde pudiéramos dar cabida a inquietudes y preocupaciones artísticas que permitieran unir creación y docencia, concebidas estas últimas como producción. El interés por encontrar modos de saber y pensar por fuera de categorías establecidas nos permitió ensayar una práctica crítica y reflexiva en la que proceso e investigación se constituyeron en los puntos de partida para recuperar una tarea colectiva.

En nuestros dispositivos estimulamos una actitud permanente de revisión, de relectura de lo dado, de toma de conciencia acerca de la influencia de los sistemas de exposición y comercialización sobre la obra de arte, de su dependencia del contexto institucional y del discurso histórico por él determinado. Es decir, buscamos generar un desplazamiento del análisis de las estructuras internas de la obra hacia el análisis de las funciones que ella cumple en relación con los grupos que la producen, la difunden o la consumen. En síntesis, nos interesa la investigación sobre los factores que determinan cómo el arte es definido dentro de la cultura. Nos parece que hoy es esencial ese estudio de los elementos de mediación de la obra

de arte y de los modos de su inserción en el discurso institucional e histórico, de sus marcos y prácticas disciplinares, dado que la obra de arte es, cada vez más, un *afuera riguroso*.

Las viejas fronteras entre hacer y teorizar, historiar y exponer, criticar y afirmar, están desgastadas desde hace mucho. Los esfuerzos teóricos y curatoriales han asumido una dimensión mucho más experimental e inventiva, situándose en el ámbito de lo potencial y de lo posible, más que en la producción exclusivamente material. La práctica artística ha comenzado a reconocerse como producción de conocimiento.

A finales del 2005 incorporamos el Programa de Residencias e Intercambios y un espacio para la realización de muestras y debates, actividades que cobraron sentido en su articulación con el Taller. Dicho Programa se implementó por la necesidad de relacionarnos con artistas de diferentes lugares, para confrontar de otra forma nuestras propias prácticas y establecer contacto con distintos medios y producciones. Estos contactos ponen en evidencia diferencias de formación y enfoques en la producción, y además logran establecer lazos afectivos que ayudan al residente a situarse en el nuevo contexto.

Este modo de vinculación entre personas de diferentes lugares, generaciones y modos de producción, permite articular redes de intercambio que fortalecen y estimulan un espacio colectivo para el debate

y la creación artística. Para sostener este ensayo de producción de conocimiento, nos resulta útil trabajar desde los desfases e incentivar recorridos, para arriesgarnos a generar formas de comprensión ligadas a una práctica que admita incorporar los datos sobre el desorden que nuestra realidad nos muestra a diario, problematizando el interés por el espacio, la ciudad y su historia. Esta forma de operar permite resituarse y explorar nuevas *posiciones a ocupar*, y también posibilita pensar modos distintos de comprender la realidad.

Desde que comenzamos esta experiencia, ha habido una expansión de los programas de residencias, que se replican en diferentes lugares del mundo y hoy forman parte del currículum del artista, a la par de los premios y bienales.

¿Cuáles son las características de este fenómeno?
¿Son las residencias un espacio de subjetivación, de

toma de conciencia sobre las diferencias y particularidades de cada sociedad o contexto, que hace que nos interroguemos sobre nuestras prácticas artísticas y el sentido de lo que estamos haciendo? ¿Acaso es la propia residencia el producto de tomar decisiones sobre el contexto? ¿Quizá la residencia es una oportunidad para que el artista vuelva a tomar decisiones? ¿De qué hablamos cuando hablamos de una residencia? ¿De un edificio? ¿De un *all-inclusive* para artistas? ¿De un proyecto? Y cuando hablamos de un proyecto de residencia, ¿de cuál hablamos?, ¿del proyecto de quien recibe o del proyecto de quien se traslada?

Luego de seis años de desarrollar esta experiencia, consideramos necesario revisar los supuestos de partida. Hoy nos encontramos en otra etapa de El Levante.

Pensamos que todo proyecto necesita, a través del tiempo, de reformulaciones y modificaciones que

Actividad El Levante 2. Foto: archivo El Levante.



permitan sostener determinada capacidad de auto-crítica, para evitar considerarlo un hecho terminado. Creemos que las iniciativas independientes deben estar siempre en movimiento porque es eso lo que les permite actualizarse.

En tiempos de crisis global, como los actuales, la realidad abandona los parámetros tradicionales con los que podía ser pensada y aprehendida, desafiando así nuestra comprensión y cuestionando los modos y herramientas que, pensábamos, eran eficaces.

En una época donde la realidad ha sido estetizada y las corporaciones se han apropiado de las metodológicas y formas creativas antes reservadas al arte, nos enfrentamos a interrogantes nuevos y a la búsqueda de nuevas respuestas, nuevas formas de interpretar la realidad, que reclaman movimientos que partan de los lugares donde actuamos. Pequeños micromovimientos que nos permiten nuevas visiones, nuevas imágenes, nuevos pensamientos de una sociedad por nacer. Pensamientos que surgen de ese mundo más inmediato que nos involucra en un hacer diferente y nos hace

aprender a vivir en ese vértigo, invisibilizándonos a veces y mostrándonos otras, accionando en el margen, resistiendo, negociando, cambiando, haciendo.

Consideramos que las formas pierden eficacia por los cambios en el contexto y también por la colonización o apropiación por parte del mercado, lo que hace necesario crear continuamente nuevos instrumentos o herramientas de producción de conocimiento y de transformación.

El formato renovado de El Levante es una respuesta a este nuevo contexto. Responde a interrogantes, conflictos, contradicciones, insatisfacciones, dudas en relación al sentido de nuestras prácticas, que seguimos llamando artísticas pero que nos llevan a preguntarnos o a pensar el arte de otra manera, fuera del campo del arte, en búsqueda de otros sentidos, otros usos, otra visibilidad, otras herramientas, otras palabras y formas de pensar, deshabituando nuestra mirada, intentando desvelar o des-ocultar ciertas opacidades de la realidad que vivimos.



Actividad El Levante 3. Foto: archivo El Levante.

Percibimos la necesidad de desterritorializar nuestras prácticas proponiendo nuevos usos para estas o inventando otras que nos permitan elaborar preguntas incorrectas, incómodas, que induzcan a pensar otros modos de hacer, en busca de la emancipación de la normatividad ejercida desde los centros hegemónicos de cada una de las disciplinas.

En este *momento* nuestra intención es poner en común cuestiones que en los diversos campos donde nos involucramos construyen líneas de fuga, intentos de imaginar otras prácticas y otras formas de vida en común. Propuestas para provocar o incitar nuevos diálogos, espacios para la investigación, con otros ritmos, otros códigos, otros autores, para poder repensar los bordes, los límites.

La *desterritorialización* nos interesa como concepto operativo, como herramienta habilitadora de prácticas que no tienen lugar en los espacios cercados de las disciplinas. Formas rígidas que ahora estallan y son puestas en cuestión por experiencias y prácticas que intentan transformar las condiciones de existencia en el mundo.

Desterritorialización, entonces, de las prácticas y también desterritorialización de los lenguajes, ante la necesidad de repensar las formas de pensar y los modos de hacer.

Pero ¿cómo generar un espacio y un tiempo de pensamiento colectivo? La cuestión de la forma propone interrogantes en relación a cómo inventamos o ensayamos otros tipos de prácticas por fuera de las normas instituidas, para constituir un *momento deshabitante* que nos permita pensar y hacer de otra manera. Entendemos estas acciones como eventos que se construyen con la participación de otros. Creemos que si queremos proponer prácticas críticas que actúen sobre el contexto tenemos que cuestionar los formatos establecidos desde la institucionalidad académica. Modificar roles, dispositivos y usos del espacio para construir entre todos una visión más compleja, lo cual puede lograrse a partir de compartir

percepciones y pensamientos desde prácticas y lugares diferentes. Intentamos una aproximación a una activación conjunta, una invención colectiva en la búsqueda de una multiplicidad de sentidos, contraria a una transmisión unilateral de saberes.

Intentamos establecer otros interlocutores, otros cruces con prácticas y conocimientos que permanecen invisibilizados. Organizamos encuentros, recorridos y ediciones para construir colectiva y extradisciplinariamente desde una diversidad de prácticas y opiniones.

Dentro de este marco tendrían lugar las residencias, definidas y concebidas como seminarios-talleres, que se constituyen en laboratorios de intercambio de saberes y producción colectiva que, a su vez, podrían realimentar otras actividades. Serían así herramientas articuladoras de acciones y generadoras de encuentros, conversaciones y proyectos editoriales experimentales que tendrían lugar en contextos diversos, con la intención de producir pensamiento crítico desde la práctica.

«Aprender, producir, organizar. ¿Cuántas maneras hay de articular estas dimensiones?», se pregunta Reinaldo Laddaga en su artículo «Arte y organizaciones». Y continúa: «Pero ocuparse en “un nuevo diseño institucional” implica concebir maneras en que grupos de artistas puedan vincularse duraderamente entre sí y vincularse también, en situaciones determinadas cada vez, con no-artistas con quienes entran en alianzas más o menos temporales». Se trata de la propuesta de una formación colectiva que solo puede ser planteada como diálogo, como un encuentro entre personas, opuesta frontalmente a la filosofía individualista de la creación, donde el artista es concebido como un personaje solitario, cultivador de un yo individual fuente de toda inspiración.

Esta concepción de la práctica artística se propone como un método de investigación social que difiere de cualquier otro por el hecho de que al tiempo que estudia y analiza el campo de las experiencias sociales,

en relación a los regímenes de visualidad, lo amplía, flexibiliza su rigidez, debilita sus dependencias e intensifica sus focos de subjetivación en la promoción de una alteridad radical.

Nos resistimos a pensar el arte como un dispositivo de *marketing* sostenido por las políticas de la industria del ocio y el entretenimiento, encabalgadas sobre un concepto de cultura concebido como un ornamento que da estatus, donde la experiencia artística está interferida y mediada a través del discurso uniformador de los museos y demás instituciones del mundo del arte donde se nos brindan domesticados, digeridos y despolitizados sus sentidos y alcances.

La práctica artística traduciría, en la economía simbólica del arte, determinados aspectos de la economía, fomentando así la creación de un contexto más amplio, multidisciplinario, donde sea posible formular un proyecto, no a partir de una serie de materiales dados o categorías existentes, sino rellenando nuestros intersticios existenciales, aquellos que se nos presentan al preguntarnos quiénes somos, qué hacemos y en qué mundo vivimos.

INICIATIVA CALLEJERA

La Galería de Comercio

México D. F. (2010)

La Galería de Comercio (LGdC) es una iniciativa que presenta proyectos sociales y de arte, públicos y gratuitos en la calle. LGdC inició actividades en enero del 2010, con Abraham Cruzvillegas y Nuria Montiel; actualmente la conforman: José Luis Cortés, Jimena Mendoza, Martín Núñez, Ale España, María Cerdá Acebrón y Evangelina Ibarra, la mayoría de ellos artistas visuales, que en distintas circunstancias y tiempos se vincularon al proyecto original y a quienes une el lazo de la amistad.

El concepto de LGdC partió de la necesidad de operar en el espacio público con miras a generar proyectos que tomaran la energía de la calle, de su gente, de su movimiento, de su ritmo, de su espacio, su economía y su vida. Espacios como LGdC son necesarios porque permiten preguntarse qué pasa más allá de los museos y las instituciones *artísticas*, llámense estas: casas de cultura, centros de iniciación, galerías, museos, etc., destinadas a mostrar la escena artística y cultural de nuestra ciudad: México D. F.

LGdC apela a la inversión de capital humano, a la colaboración y solidaridad de sus integrantes y amigos para llevar a cabo cada uno de sus proyectos, es importante mencionar que funciona sin ningún tipo de recurso monetario, lo cual la ha mantenido al margen de las políticas neoliberales. Esta infraestructura económica ha permitido a LGdC tomar distancia de las

instituciones gubernamentales, que exigen, en la mayoría de los casos, permisos o algún tipo de patrocinio que obligaría a escudar, por ejemplo, un logo o agradecimiento tras el nombre de la institución, por tal razón LGdC opera en un circuito de total independencia en este sentido.

LGdC está abierta a propuestas y experimentaciones a nivel local, comunitario, social, político y geográfico, que, sin producir objetos comercializables, entablen un diálogo, una colaboración, una relación con la calle y su gente. La organización y selección de proyectos en LGdC se basa en el consenso entre sus integrantes, lo mismo sucede con la toma de decisiones y la administración de sus actividades y programas, todos tienen igual voz y voto, en un sistema de gobierno e intercambio parecido al tequio. Sus integrantes, por lo general, nos reunimos cada tanto en nuestro centro de operaciones: la Cervecería Martí o la Casa Amarilla, donde platicamos sobre nuestras inquietudes, necesidades y preguntas en torno al espacio público.

Para el proceso de selección de obras se siguen *reglas* que fueron establecidas desde el inicio de nuestras actividades como LGdC, premisas que, aunque han ido mutando en la práctica, siguen siendo una pauta importante para nuestro criterio de selección. Un par de ellas son: eventos que no dañen o pongan en riesgo al entorno o a sus habitantes y edificios, así como



La esquina de Comercio y Martí en la Colonia Escandón, México D. F. Esta y las siguientes fotos son cortesía de LGdC.

eventos efímeros y situaciones que no generen ningún tipo de objeto que represente un valor comercial en sí. El papel de la galería consiste en difundir, registrar y hacer seguimiento de cada proyecto.

Nos interesa colaborar con gente que, aun a la distancia, desea participar; también llevar a cabo proyectos por instrucción cuando las dificultades de lugar y capital imposibilitan la presencia del realizador. Esto último sucedió con la propuesta The Spot de Ben Kinsley quien desde Pittsburgh nos envió una serie de pasos a seguir para trazar el mapa conducente a un tesoro escondido, el cual correspondió al último presupuesto con el que contó LGdC, el tesoro contenía una nota de contacto, hasta ahora todo parece indicar que el tesoro sigue intacto.

LGdC se ubica en la esquina noreste de las calles Comercio y Martí, en la colonia Escandón, en la ciudad de México, a espaldas de la Escuela Miguel F. Martínez. Se trata de una esquina con alta visibilidad, donde

permanentemente, podríamos decir, convergen distintas actividades, como las de los locales comerciales, el mercado, la escuela, el parque, el metro y las casas de los alrededores. Es, de algún modo, un espacio *familiar* y al mismo tiempo representativo de esta ciudad. Es una esquina libre, que corresponde a las bardas laterales de una escuela pública donde no se requiere hacer ningún tipo de convenio ni trato, pues ninguno de sus vecinos se ve afectado con la ocupación de dicho espacio. Sin embargo, LGdC se reserva el derecho de cambiar de domicilio a voluntad y a discreción.

No existe información como tal sobre LGdC en la esquina. Según las características de cada proyecto se invita o no a participar a los vecinos, esto se hace mediante carteles, volantes o de forma verbal. Cada proyecto determina el público al que está dirigido. Por ejemplo, en el caso del proyecto: Ofrenda de Día de Muertos, organizado por el Grupo (DE), fue fundamental entablar un contacto con la comunidad del barrio, invitarlos mediante el diálogo a participar en la

concientización y crítica de los festejos gubernamentales en torno al bicentenario de la independencia y el centenario de la Revolución Mexicana, frente a un país que vive los más altos niveles de violencia y corrupción. El evento consistió en intercambiar las fechas de las celebraciones, el 2 de noviembre por el 15 de septiembre del 2010, y la construcción de un altar de muertos en el que personas del barrio aportaron frutas y veladoras; un hecho contestatario frente al engrandecimiento de un proyecto de nación herido de muerte. De otra parte, en el caso del evento WALLRIDEISMYWAY, presentado por Martín Núñez, fue más importante convocar en específico a los *patinetos* de la ciudad, invitarlos a participar en el dibujo colectivo trazando mediante *wallride*, que es el acto de trepar en patineta las paredes. Otros proyectos esperan captar el rumor mismo de la calle, el azar y sus accidentes, como sucedió con el proyecto del artista Nicolás París titulado Ejercicios de resistencia, el cual consistió en un taller sobre el dibujo, el tiempo y lo

inmaterial, propuesto a los peatones que cruzaban la esquina, evento que fluyó gracias a la realización de *invitaciones instantáneas* in situ.

En general, la difusión se entabla de manera directa con la gente que pasa por la esquina durante los eventos. Ahora bien, no es siempre arte lo que sucede en este sitio, sino una serie de eventos de distinta índole, como, por ejemplo, la investigación sobre la flora y la fauna de la esquina, presentada por la bióloga Agustina Durán, que recolectó, estudió y estructuró una plática pública sobre sus hallazgos; o la plática realizada por algunos defensores de los derechos humanos en nuestro país, organizada por el comité del Ajusco, cuyos integrantes nos contaron de viva voz sus experiencias, sus acciones, la importancia y los riesgos que corren actualmente en el desarrollo de sus actividades.





Aplausos, un proyecto de Guillermo R. Gudiño.

Ha sido de fundamental importancia crear lazos con la comunidad, como el caso del cantinero Jenaro, de la cervecería Martí, que siempre nos apoya con parte de la producción, en un acto de amistad y solidaridad con los proyectos. Otros colaboradores han sido los propietarios de la tienda de abarrotes, que siempre nos prestan su escalera, así como los empleados que atienden la farmacia de enfrente, que en ocasiones han ayudado a la difusión de los eventos con su megáfono, combinando la promoción de sus medicamentos con la de nuestros eventos de arte público.

Uno de nuestros más recientes proyectos titulado Esquina de aplausos, de Guillermo R. Gudiño, invitaba a aplaudir para generar un estado de convivencia a través de la realización de esta acción de manera colectiva, contagiosa, universal. Este evento se realizó en el transcurso de un día, desde el amanecer hasta el anochecer, sin interrupciones; el acto consistió,

simplemente, en invitar a los transeúntes a integrarse al grupo a través de su propio palmeteo.

LGdC está interesada en abrir su foro a otras manifestaciones de la cultura, la política y el arte. Este año tenemos programados ya varios meses de actividad con participantes muy diversos, además se incluirán proyectos generados individualmente por cada uno de los miembros de la galería. De forma paralela, estamos desarrollando una serie de encuestas a los miembros de la comunidad que transitan por la esquina; buscamos, a partir de entrevistas, captar las impresiones, las expectativas, los cambios y la política de ese particular espacio.

Los invitamos a visitar nuestra página web: lagaleriadecomercio.org, que es el foro donde publicamos el registro de todos los sucesos que dan cuerpo a LGdC.

MANIFIESTO EN CUATRO ACTOS

Museo Travesti del Perú, proyecto de Giuseppe Campuzano (1969)

Lima, Perú (2003–2013)

[...] del eurocentrismo como perspectiva hegemónica de conocimiento, de la versión eurocéntrica de la modernidad y sus dos principales mitos fundantes: uno, la idea-imagen de la historia de la civilización humana como una trayectoria que parte de un estado de naturaleza y culmina en Europa. Y dos, otorgar sentido a las diferencias entre Europa y no-Europa como diferencias de naturaleza (racial) y no de historia del poder. Ambos mitos pueden ser reconocidos, inequívocamente, en el fundamento del evolucionismo y del dualismo, dos de los elementos nucleares del eurocentrismo. (Quijano 2000)

Simulábase una vez (en los señoríos tutelados por el andrógino).
Orificios Moche chupando el sampetro y la verga divinos,
sus sentidos —como el prolapso de Gingsberg— dilatándose hacia los otros, hacia lo otro.
Lloralluvias Wari —mascarada mimética— generando en degenerare.
Manku Ghapaq y Mama Guako, hombre ↔ mujer Inkas, tiempo incierto —que alternará en concreto—. Androgínias mestizas para un gobierno duplicado. Transcendidos en cópula cósmica.
Y serán travestidos, para travestir la colonialidad que se va fijando.
ἐπιμελείας ἑαυτ

Partamos al sujeto, desujeto de historia. Imaginar(se) pasado para producir(se) presente desde un occidente indígena como ocaso de Occidente: sus academicismos y activismos hegemónicos, sus mesianismos marxistas y feministas.

Parasitar Occidente, mimesis antropofágica de rituales fragmentarios que lo fragmentan. Postsujeto mestizo-postizo como lugar de enunciación, no individual sino colectiva. Retrofabulaciones como tecnología performativa. Mitomanía como metonimia.

De infundios a mitos fundacionales, donde el alegato costumbrista es utopía ante dioses/héroes ni deontológicos ni ontológicos, sino performatividad anárquica. De travesti moralizante en andrógino inesencial.¹ Venéreo aborigen, El Dorado invertido, que se apropia impropiamente sin pretéritos: ni nostalgia indígena ni impugnación colonial. No reconstruyamos tanto guaco roto sino deconstruyamos la fantasía de sus

1 Para el Museo Larco (Lima) —el mayor expolio de guacos sexuales moche—, la representación sin finalidad procreadora (genitales, personajes genitomorfos, masturbación, sexo oral, anal, entre hombres, con animales, con y entre muertos) es catalogada como «moralizadora» (www.museolarco.org/catalogo/buscador.php?flg=0), mientras que los personajes andróginos —descritos por Arboleda (1981)— no son siquiera comprendidos en su taxonomía (www.museolarco.org/catalogo/ficha.php?id=4360).

intersticios.² No inventar sino inventar la realidad. No genealogía sino genealogías.

Tabú que es génesis, de la experiencia a la transmitología.

Sayas y mantos surgiendo de las carabelas.
Atravesando Androginópolis.
Francisco Pro —maricón ritual—
y Rosa Campuzano —amante patriota— tapadas.³
Revoltosas árabes veladas.
Traficantes traficadas.

A partir de este momento, los valores reales del ocupado tienden rápidamente a adquirir una forma de existencia clandestina. En la presencia del ocupante, el ocupado aprende a disimular, a

2 «La historia minoritaria está [...] hecha de silencios, de contornos que no constituyen figura y de trazos que se superponen sin crear paisaje. Se trata de un tipo de política-ficción en la que no se pueden seguir las huellas sin inventarlas» (Preciado 2004).

3 El atuendo de tapada se usó en Lima entre 1560 y 1860. Llegó con las mujeres moras de la conquista y fue adoptado por criollas, mestizas, indias, negras y maricones que usufructuaron las libertades del embozo y la disociación entre colonia y monarquía. Condenadas por ordenanza del virrey Diego López de Zúñiga y Velasco (1561), el III Concilio Provincial Limense (1582-1583), las Cortes de 1586 (ya expresamente respecto de los maricones), las Pragmáticas Reales de 1594, 1600 y 1639 y un auto del virrey Diego Fernández de Córdoba (1624). Tal tenacidad, tanto de tapadas como de asimilacionistas persistió durante la consolidación de la Independencia peruana (1811-1824), donde convergieron la taxonomía del indígena y el despotismo ilustrado, con prohibiciones análogas para los gitanos españoles. Esa misma razón europea, que impugnó la tiranía monárquica, fue tirana en América al pretender arrasar con tres siglos de accidentado mestizaje colonial, desde un proyecto republicano que ignoró la memoria indígena y mestiza. La tapada misma se hizo propaganda para favorecer a sus caudillos presidenciales: la saya salaverrina (Felipe Santiago Salaverry 1835-1836), la saya gamarrina (Agustín Gamarra 1829-1833 y 1838-1841), la saya orbegosina (Luis José de Orbegoso y Moncada (1833-1836). No obstante, consolidada la República ilustrada, la saya y el manto, así como la capa y el chambergo, fueron asimilados al imaginario popular, desprovistos de su carácter político. Las tapadas transcurrieron de autoras de la Colonia mestiza a personajes demodé de la Modernidad colonizada.

recurrir a engaños. Al escándalo de la ocupación contraponen el escándalo del contacto. Todo contacto entre el ocupante y el ocupado es falsedad. (Fanon 1969)

¿Y si la simulación precedió a la ocupación? En América, máscara y carnaval indígenas antecedieron a la Conquista —forjados durante siglos de expansión territorial y trueque cultural—, complementándose una vez más en este nuevo encuentro.

Indoamérica fue nombrada desde una finalidad fallida. Latinoamérica colonizada desde el imaginario árabe. El indígena americano fue leído como otro moro, un estereotipo delineado durante la ocupación árabe de la península ibérica, pero el mestizo, producto de dicha ocupación, se fue redefiniendo en dicha interacción.

Se dice que la tapada limeña se manifestó solo treinta años luego de la Conquista (1560), pero tal pliegue social —que Occidente llama moda— fue un proceso sin origen. Francisco Pro festejaba a un dios indígena. Rosa Campuzano movilizaba la causa republicana. La lucha por el derecho al velo retornó a la mujer mora ante su censura moderna en las colonias francesas en África y su prohibición contemporánea en Francia. El travestismo mestizo de Pro y el tráfico republicano de Campuzano —bajo el manto limeño— corresponden a las revueltas bajo el velo árabe presentes, como travestismos subalternos de la palabra negada.⁴

Del velo-tótem al velo-agente, ¿fue la tapada una dislocación del tiempo-espacio árabe, el augurio de las revueltas del velo modernas? No la historia proyectada sobre sus velos sino sus velos como proyecto histórico. Velo revelado-rebelado, ¿será posible determinar lo velado?

La caída de mantos peruanos y velos árabes (culturales pero también fetiches) no extirpa el deseo simulador —el travesti no radica en el atuendo sino en su fugacidad—.

4 «Suicidal resistance is a message inscribed in the body when no other means will get through» (Spivak 2004).



Cultura Moche, Botella ritual, siglos V-VII D. C., cerámica. Dibujo de Christopher B. Donnan, Archivo Moche, Universidad de California, Los Ángeles.

El embozo como subversión transnacional. Una relectura histórica, desde la apariencia, donde imaginar el pasado nos plantea otro presente. Feminismos desde las colonias desmantelando lo femenino imperializante.

Hipótesis infundadas sobre personajes infundiosos. Colisionemos Colonia y República con metacontexto que descontextualice el Humanismo colonizante. Generemos desde la periferia para ser replicadas en el centro de poder.

Ciudadana no humana.

Maorilyn,⁵ de los retoques seriados de Drella Warhol a la imagen-testimonio del Libro Rojo. [Mimesis travesti de un Presidente Gonzalo ausente] Rouge-barcode-teléfono soplón: patriarcalidad desplazada-signo restaurado.

¿Revolución? Sin mesías. Ni futuros programáticos predestinados ni naturalización del autoritarismo y la subordinación de género tras la supuesta emancipación marxista.

5 Pieza de la Carpeta Negra (1988), con 14 fotocopias de mitos-muertos de izquierda, serigrafiadas con la estética del rock subterráneo y chicha limeños. Edición de 20 ejemplares. Algunas se vendieron, las demás se regalaron y, ante su persecución, varias fueron destruidas o permanecieron ocultas. Fue exhibida por primera vez en 1994. Durante la democracia neoliberal, perdió peligrosidad mientras surgía el interés por su testimonio y colección. Hoy existen entre 5 y 10 ejemplares. En 2011 un ejemplar se puso a la venta por internet y fue comprado por 7.000 dólares.

No pretendamos tomar el poder sino transformar su estructura desde otro occidente, no hegemónico sino terminal.

Renegociemos la historia capitalista, no desde el héroe dualista —la heroicidad hegemónica de la guerrillera— sino, invertidamente, mariconizando su izquierda. Desde un híbrido político que desplace la clase hacia el sexo, la lengua, la etnia. Cuerpos modificándose mutuamente en los procesos que juegan. Trastornemos la centralidad desde nuestra promiscuidad.

Tomemos, sin licencia, las armas licenciosas para nuestro encuentro callejero. Conceptualicemos la guerrilla para una subversión desde la ficción, la democracia desde el deseo. Muerte no violenta, alegórica, que libera.

Todos somos negros.

Todos somos erroristas.

Todos somos nativos.

Todos somos travestis.

De puta erotizada en Virgen extática (un posporno mariano).

Procesión de género: Mamasaras transgénicas, exvotos-retrato

—ofrenda y pertenencia al panteón divino— para Sarita Colonia,

cerros hermafroditas:

Ritualidad cosmicosmética.

Archivos que constituyen y guardan a la nación y sus parias.

Mestiza infecta-terrorista sexual cargadora de andas.

Estereotipo que es memoria, memorias desde el estereotipo.

Estaba una plazuela hecha a mano, y en ella una estatua de piedra labrada con dos figuras monstruosas, la una de varón, que miraba al nacimiento del Sol, y la otra con otro rostro de mujer a las espaldas, que miraba al Poniente con figura de mujer en la misma piedra. Las cuales figuras tienen unas culebras gruesas que suben del pie a la cabeza, a la mano derecha e izquierda y así mismo tienen otras figuras como de sapos. Estaba esta Huaca del pecho a la cabeza descubierta y todo lo demás debajo de tierra. Tres días tardaron más de treinta personas en descubrir todo el sitio al alrededor de este Ídolo, y se hallaron de la una parte y otra delante de los dos rostros, a cada parte una piedra cuadrada delante de la estatua, de palmo y medio de alto, que al parecer servían de aras o altares muy bien puestas y arrancadas de su asiento con mucha dificultad [...] Mucho trabajo he pasado en arrancar este Ídolo y deshacerle, y más en desengañar a los Indios. (Arriaga 1621)

Los extirpadores de idolatrías suplantaron dioses hermafroditas por cruces, santos y vírgenes, los indígenas simulaban adorarlos mientras el andrógino persistía. Los mestizos continuamos decantando dicha memoria bajo mantos barrocos.

Redimámonos en ritual dionisiaco que trueque culpa en éxtasis. Teólogas de la liberación sexual emanadas de la experiencia, donde el signo carnal ha sido restaurado.

Poscolonialidad del placer —ante la colonialidad del ser— como transfiguración eterna.

Placer versus saber. No enunciar el mundo sino revolcarnos con él.

¿Cómo abrir el archivo para aquel cuerpo donde el despojo de su condición humana no sobrevive a la



Colectivo NN, Mao Tse Tung, Serie: Mito-Muerto, Proyecto: NN-Perú, Carpeta Negra, 1988, serigrafía sobre fotocopia.



vigilancia sino en el silencio de sus huellas? ¿Es posible impugnar la trama identificadora que lo sancionó y borró, simultáneamente, en el acto de registro? ¿De qué manera puede ser sujeto de derechos humanos quien, corporalmente, desmiente la corporalidad normativa del ser humano?

Los archivos son huellas que pretenden mantener la memoria del pasado, pero su criterio de selección obedece, comúnmente, a la historiografía oficial —superyó colonialista—. Así, las huellas no archivadas son, sin embargo, mucho más numerosas que las archivadas.

Canon problemático para una genealogía de las estrategias de resistencia, y de los momentos de emergencia y ruptura al interior del discurso dominante. Ausencia esencial para el subalterno.

Renegociemos el archivo desde esa Latinoamérica que fue el momento inicial de formación del capitalismo moderno-colonial y que es hoy centro de producción alternativa frente a la colonialidad. Una Lima —occidente de Sudamérica— como espacio de disputa donde la colisión es manifiesta.

Archivos venéreos y sus in[ve]stigadoras. Ficción periodística y ficción travesti. Fragilidad y resistencia. Inventario inventado. Diario venderse. Travesti cuyo deseo otro la desujeta del capitalismo. Puta decolonial. Puta transmoderna.

No más dualismo. No un adentro y fuera del lenguaje, el ritual, la nación, el museo, sino cuerpos transgéneros, transnacionales. Hiato estético. No al evolucionismo.

Museo, musexo, mutexto, mutante.

- Arboleda, Manuel. 1981. «Representaciones artísticas de actividades homoeróticas en la cerámica moche», en: *Boletín de Lima*, n.º 16–18. Lima: Cofide.
- Arriaga, Joseph de. 1910 [1621]. *Extirpación de la idolatría del Pirv*. Lima: Ceronymo de Contreras.
- Campuzano, Giuseppe. 2008. *Museo Travesti del Perú*. Lima: Giuseppe Campuzano Editor.
- Campuzano, Giuseppe. 2010. *Pasquín Travesti del Perú*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Campuzano, Giuseppe. 2011. «Genealogía velada del futuro travesti», en: *El futuro dura para siempre*. Gävle: Gävle Konstcentrum / IASPIS.
- Fanon, Frantz. 1969. «Algeria Unveiled». In *The New Left Reader*, Carl Oglesby (ed.). Michigan: Grove Press.
- Longoni, Ana. 2011. «Ya no abolir museos sino reinventarlos. Algunos dispositivos museales críticos en América Latina». Ponencia leída en *Qué hacer con los museos*. Universidad Pública de Navarra, Pamplona.
- López, Fiorella. 2012. *Feminismos desde las fronteras. Repensando la emancipación femenina y la revolución en el discurso del Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso*. Tesis de maestría. Lima.
- López, Miguel. 2010. «Indígena–Antropofágica–Tropical–Mutante–Memoria–Sexual. El Museo Travesti del Perú y la lucha política por nuevos marcos historiográficos». Ponencia leída en *Art ó Archives Latin America and Beyond–From 1920 to Present*, Austin: Universidad de Texas.
- Preciado, Beatriz. 2004. «Género y performance, 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...», en: *Zehar. Revista de Arteleku–ko aldizkaria*, n.º 54. Guipúzcoa.
- Quijano, Aníbal. 2000. «Colonialidad del Poder. Eurocentrismo y América Latina». *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Edgardo Lander (ed.). Buenos Aires: Clacso.
- Sпивak, Gayatri. 2004. «Terror: A Speech After 9–11». In *boundary 2*, vol. 31, n.º 2. Durham: Duke University Press.

Referencias bibliográficas

OTROS LUGARES PARA HACER Y MOSTRAR

Por Nicolás Gómez Echeverri

No es fácil saber con exactitud cuántos egresados de carreras relacionadas con las artes plásticas entran semestralmente al mercado laboral en Bogotá y en el resto de Colombia. Seguro son muchos, muchísimos, considerando la oferta académica de pregrados disponibles. En la capital del país se cuenta con los siguientes programas: Artes Plásticas, en la Universidad Nacional, la Universidad Jorge Tadeo Lozano, la Academia Superior de Artes de Bogotá, la Academia de Artes Guerrero y la Universidad del Bosque; Artes Visuales, en la Universidad Javeriana; y Arte, en la Universidad de los Andes. El listado de artistas, teóricos y gestores aumenta si sumamos a quienes provienen de otras carreras —arquitectos, cineastas, diseñadores, filósofos, antropólogos, economistas o ingenieros, entre otros— que ejercen en este incierto medio de valoraciones arbitrarias. Entonces, ¿cuántos somos?, ¿cientos?, ¿miles?

Muchos egresados de programas de artes plásticas también prefieren cambiar su proyección profesional o alternar sus quehaceres con actividades que probablemente aseguran cierta estabilidad laboral: compañías de publicidad y diseño, productoras audiovisuales, realizadoras web o empresas editoriales. Otros quieren vivir del arte como artistas, como curadores, como docentes, como gestores, o como todos a la vez. Hay también quienes viven de la renta y hacen lo que quieren (afortunados). Los artistas quieren

exponer, los curadores quieren hacer exposiciones, los historiadores y teóricos quieren publicar, los gestores quieren disponer de espacios que permitan la realización de las anteriores actividades, y todos quieren ser remunerados. Algunos se apoyan en la academia y perpetúan los oficios y saberes. Algunos se consolidan en galerías establecidas, logran cautivar clientela y tienen su rato de nombradía, hasta que sea el turno del siguiente. Quienes compran son pocos y, aunque compran mucho, no compran todo.¹ Por su parte, desde el Ministerio de Cultura y el Instituto Distrital de las Artes, el Estado ofrece anualmente un completo catálogo de becas, estímulos, bolsas de trabajo, residencias y oportunidades de exhibición en los espacios que administra, incluido el espacio público.²

La oferta aumenta y la demanda también. Aun así, persisten expresiones como: «¡Es que no hay dónde exponer!», «¡Es que no hay apoyos!», «¡Es que nadie

1 Hay quienes compran de manera consecuente con su manía, son fieles a un artista, un tema, un periodo, una tendencia, un género: estos son coleccionistas. Hay otros que compran por comprar.

2 Estas son dichas formas de patronazgo estatal en un país con muchas otras necesidades. Y si bien la cultura puede ser una necesidad educativa, por esto mismo las políticas de fomento deben concentrarse en la conformación de públicos y el estímulo a la inversión por parte de la empresa privada.



Ventanal que sirve de vitrina a las exposiciones realizadas por La Agencia, 2012, Bogotá.
Foto: Nicolás Gómez.

compra!», «¡Es que siempre son los mismos!», «¡Es que los intereses de las instituciones son...!», etc., etc. Pareciera, según esto, que la relación oferta–demanda no es proporcional y que la comunidad artística desborda las opciones existentes, lo que significa que la oferta siempre es mayor que la demanda. Basta con calcular el creciente número de egresados en carreras relacionadas con las artes plásticas que se da actualmente en el país. El campo artístico se expande en términos cuantitativos. Somos cada vez más. En la mayoría de los casos, gente joven con la necesidad de mostrar su trabajo o de vincularse a proyectos. Las galerías establecidas representan a sus propios artistas y cumplen una programación anual de exposiciones limitada. Las universidades tienen copados de estudiantes cursos que deben cumplir con un mínimo de inscritos para que las directivas los autoricen (un taller de pintura con más de veinte participantes, por ejemplo). En la academia algunos logran llevar a cabo investigaciones y publicar (si es que logran sobrellevar los compromisos administrativos). Los colegios saldan

la cuota cultural con uno o dos profesores de arte, responsables de todos los grados. En cuanto a los espacios para exhibir, la Alianza Francesa, el Centro Cultural García Márquez y la Cámara de Comercio ofrecen lo que pueden; el Club El Nogal y Colsanitas organizan concursos generosos que benefician a alguien cada tanto. Y existe la oferta estatal, que brinda una opción, como mínimo, para cada sector (becas de estudio, becas de creación, becas de curaduría, becas de investigación, concursos, etc., cuyas convocatorias, algunas veces, no reciben proponentes).

En este panorama llaman la atención los denominados *espacios independientes*. Irónicamente, estos espacios, debido a su modelo, dependen de más cosas que cualquier otro espacio, su existencia se da gracias a intercambios, colaboraciones, donaciones o ventas informales. Algunos funcionan gracias a que sus administradores reciben una renta de la cual dependen para su subsistencia (una herencia, por ejemplo). En otros casos se apuesta por el alquiler de espacios

para la organización de eventos o la radicación de talleres de artistas. También existen aquellos que venden cerveza y café, y dependen del ánimo de esparcimiento de los visitantes. Hay unos que dependen de los estímulos que ofrece el Estado para su adecuación y divulgación. Entonces, ¿de qué son independientes estos espacios?

Ahora bien, tales lugares también son conocidos como *espacios alternativos*. ¿Alternativos a qué? Supuestamente, alternativos a los espacios de exhibición y circulación que administra el Estado y a las galerías de arte posicionadas históricamente y que acogen a un selecto grupo de artistas. Pero estos espacios, en muchos casos, fueron proyectados alguna vez como *espacios alternativos*. En realidad, ante la reducida oferta, todo se presenta como una alternativa. Incluso, muchos espacios *institucionales* o *comerciales*, tienen un carácter *alternativo*, teniendo en cuenta sus audaces propuestas arquitectónicas o su heterogénea y versátil programación de exposiciones. Entonces, dentro del campo de la oferta, toda opción resulta alternativa a las demás.

Otra de las denominaciones utilizada para identificar este tipo de espacios es la de *espacios emergentes*. Pero ¿cuánto dura su *emergencia*?, ¿después de cuánto tiempo dejan de *emerger*?, ¿acaso siempre *emergen*? El equipo editorial de la publicación *em_rgencia*³ los ha denominado «proyectos de (auto)gestión» (Escobar y Ayala 2010), enfatizando su origen privado y su proyección de sostenibilidad sin acudir a la comercialización de obras de arte. Es reveladora la definición que los cataloga como espacios que surgen del «deseo de autodeterminación» (Escobar y Ayala 2010). Son aquellos espacios que fueron ideados, con las mejores intenciones, para ofrecer plataformas de socialización diferentes a las ofertas estatales, comerciales e institucionales, para la creciente producción artística.

3 Publicación ganadora del concurso distrital de publicaciones sobre artes plásticas y visuales de la Fundación Gilberto Alzate Avendaño del 2010.

Un ejercicio de rigurosidad histórica nos remonta a la apertura de uno de los primeros espacios de este tipo, la Galería Cory que en 1956 vio la luz gracias al trabajo de varios artistas jóvenes. No muy diferente a la oferta actual, aquel espacio se disponía para la realización de exposiciones, conciertos y conferencias. Abrió sus puertas con una muestra colectiva en la que participaron Gustavo Varcárcel, Manuel Hernández, Hugo Martínez, Michel Romieux, P. M. Figueroa, Guillermo Hernández, Luis Chaux y Jaime López, entre otros. El listado no incluye a ningún artista que en aquel momento expusiera regularmente en espacios consolidados disponibles, como el Museo Nacional, la Biblioteca Nacional, la Sociedad Colombiana de Arquitectos o la Galería El Callejón, como sucedió en el caso de Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Enrique Grau, Ignacio Gómez Jaramillo, Judith Márquez o Marco Ospina. Podría interpretarse que la Galería Cory se abrió como alternativa para los más jóvenes entre la reducida oferta en un medio que, para aquel entonces, crecía velozmente.

Vista al interior de La REDada, 2011, Bogotá. Foto tomada del Flickr de Brenmorado, bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.0 Genérica (CC BY-NC-SA 2.0).



En los últimos años se han dado a conocer algunos espacios en la escena bogotana, entre estos sobresalen Magma (1985–1987), Gaula (1990–1991) y Espacio Vacío (1997–2003), fundados por grupos de artistas, que ofrecieron la posibilidad de llevar a cabo propuestas que confrontaron las expectativas estéticas de museos y galerías, sus funcionarios y sus públicos. Cabe anotar, sin embargo, que cuando museos y galerías acogen *lo contemporáneo*, estos espacios pierden vigencia.

Casa Guillermo (1998–1999) se presentó, tras el cierre de la Casa Wiedemann por parte de la Universidad de los Andes, como alternativa de taller y un espacio para las exhibiciones estudiantiles. La Rebeca (2002–2005) y El Bodegón (2005–2009) retomaron el carácter *contrainstitucional* y propusieron una concepción gremial del arte que rompía con el esquema de relaciones autónomas entre creadores, teóricos y gestores; concibieron modelos integrales que, además de las muestras individuales o colectivas, abarcaban publicaciones, talleres y formatos de encuentro informal para la discusión.

La oferta actual de este tipo de plazas comprende varios lugares en Bogotá, algunos de ellos son: Cooperartes, Espacio 101, La REDada, El Parche, La Peluquería, La 48, Laagencia, el Laboratorio Interdisciplinario para las Artes, M I A M I o The Warehouse Art.

De los anteriores, tres casos dan cuenta de diferentes impulsos y perspectivas de los espacios llamados *independientes*, *alternativos*, *emergentes* o de *autogestión*.

En primer lugar, The Warehouse Art, espacio que funcionaba hasta el 2011 en una casa en el centro de Bogotá aledaña a la Universidad de los Andes y ahora funciona en la calle 74 con carrera 6ª. Más allá del cambio de sede, es importante considerar la transformación de su proyección como espacio. La nueva locación abarca dos frentes del modelo que desean consolidar a futuro. Por una parte, cuentan con un espacio de exhibición de índole comercial,

caracterizado por una arquitectura que respeta la memoria de la casa original y ofrece materiales reciclables y móviles, ideales para proyectos in situ. Allí ofrecen una programación de exhibiciones individuales o colectivas que, idealmente, busca reunir artistas de diversas generaciones. Por otra parte, en el mismo lugar funciona el taller Expresario que, con el propósito de educar en cultura a través de la práctica y la historia del arte, ofrece cursos para niños. Está pendiente la conformación de un centro de documentación a puertas abiertas, el establecimiento de talleres para artistas y la apertura de un café. El tiempo dará las condiciones para que esta expansión sea un hecho.

En segundo lugar, cabe destacar aquí el ánimo gremial de Laagencia. Su historia lo confirma. Laagencia comenzó en el 2010 en un edificio de Chapinero donde un grupo de artistas ocupaba algunas áreas como taller para su propia creación. Cada tanto se reunían y organizaban sesiones de estudio en torno a lecturas que alguno de los participantes proponía. Eventualmente, como grupo, se tomaron una vitrina del mismo edificio que daba hacia el andén, donde consideraron que podían exhibir lo que hacían y abrirlo al público. Su perfil de trabajo resultó de la convivencia en el ámbito de la creación. Como artistas recién egresados, identificaron las necesidades de sus pares. Aquí nació el propósito de ofrecer el lugar como espacio de socialización de proyectos individuales. A pesar del énfasis en la muestra individual, sus políticas de trabajo establecen la necesidad de trabajar *de forma colectiva*, con base en formas de autogestión, lo que implica incorporar la negociación informal en funciones de producción y divulgación. Además, insisten en la realización de talleres y conversatorios como complementos dinamizadores de la creación. Aparte de los proyectos que se llevan a cabo en su sede, han considerado abrirse a otras formas de trabajo en colaboración con arquitectos y diseñadores. En este sentido, han ofrecido servicios de producción y gestión para otros agentes afines, entre estos LIA, La Otra, la Universidad de los Andes, y recientemente fueron responsables de la intervención museográfica de la nueva sede de la Galería Santa



Fe. Esta forma de participación colectiva demuestra la fuerza de la *dependencia*, en contraposición al ánimo *independiente*. La agencia ha sabido identificar formas para crear dependencias mutuas —incluso con entidades oficiales— y consolidar proyectos sólidos a partir de estas relaciones.

El tercer caso a destacar es M I A M I, espacio que se encuentra localizado en una casa en Teusaquillo y que funciona hace casi un año. Allí se alquilan espacios abiertos para talleres interdisciplinarios y se cuenta con una recepción donde se ofrecen a la venta obras de arte desde \$1000. Los artistas involucrados en este proyecto dependen económicamente de la ocupación de los talleres para sostener el alquiler de la casa. De sus ingresos destinan un monto para apoyar la realización de proyectos de exhibición, proyectos individuales o curadurías de cualquiera admitido por su comité. Sus integrantes insisten en que desean trabajar con *obras*, en vez de promover nombres e intervenir sobre los procesos creativos, tal como lo

suelen hacer las galerías comerciales. Entre sus planteamientos consideran que, más allá de la muestra que se realice, el espacio justifica convocar la discusión y legitimar los encuentros informales. Así, para cada evento, procuran llevar a cabo charlas de cierre que motiven el intercambio de pensamiento, donde sea posible estar en desacuerdo. En M I A M I funciona un cineclub los días miércoles, además, sus espacios se prestan para la realización de presentaciones y grabaciones de grupos musicales, así como para el lanzamiento y distribución de publicaciones y fanzines. Sus integrantes lo han concebido como un escenario híbrido, donde no caben las definiciones fijas, donde aprenden su oficio paulatinamente en tanto van realizando proyectos, donde deben estar abiertos y preparados para la eventual ocurrencia de una crisis. La aparición de estos lugares en la escena cultural bogotana responde al incremento de la oferta de profesionales interesados en socializar sus proyectos, estos, en algunos casos, acordes con las expectativas ya maduras del arte contemporáneo, y, en

otros casos, concentrados en la búsqueda de diferentes modos de operar. En este sentido, los define su carácter gremial, que introduce a los artistas en dinámicas administrativas, propicia el trabajo colectivo y promueve la apertura de nuevas relaciones entre artistas, gestores y público. Cada espacio tiene su perfil, pueden concentrarse en la realización de exposiciones; en ofrecer lugares de residencia para creadores extranjeros; en apoyar actividades pedagógicas; en organizar conciertos; en realizar publicaciones; o en alquilar espacios de taller para artistas, arquitectos y diseñadores.

Experiencias como la de El Bodegón y La Rebeca heredaron la motivación gremial a las generaciones más jóvenes. Ante el crecimiento del medio y la insuficiencia de los espacios existentes, no queda más que aunar esfuerzos y brindar apoyo mutuo para dinamizar las creaciones y las ideas. También vale la pena reconocer la influencia del modelo de espacios como Casa Tres Patios en Medellín y Lugar a Dudas en Cali, vigentes desde el 2006. Ambos espacios abren sus puertas a las exhibiciones y la proyección de películas, ofrecen cupos de residencia para artistas extranjeros, también son centros de documentación y se han consolidado como puntos de encuentro. Los dos casos responden, como habría de esperarse, a las necesidades de un creciente grupo de estudiantes y egresados de arte de los programas profesionales locales, que no encuentran acogida en los museos y galerías de la ciudad. Vale decir que, si bien en sus comienzos el Museo de Arte Moderno de Medellín y el Museo La Tertulia en Cali fueron los centros de emergencia y reunión de los grupos de artistas más destacados en sus respectivas regiones, hoy en día estas instituciones tienen una inmensa responsabilidad con el público general, haciendo que los esfuerzos se concentren en otras dinámicas, por tal razón las agrupaciones especializadas deben buscar un nicho de encuentro en nuevas plazas.

Referencias bibliográficas

- Escobar, Juliana y David Ayala. 2010. «Espacios de posibilidad. Sobre las formas y los alcances de los proyectos de (auto)gestión», en: *emrgencia 04: (auto)gestión*. Disponible en <www.emergenciaemergenciaemergencia.com/revista/index.php/issues/04/escobar-ayala>, consultado el 10 de julio del 2012.
- Gómez, Nicolás, et ál. 2007. *Plástica dieciocho*. Bogotá: Universidad de los Andes, Fundación Gilberto Alzate Avendaño y Alcaldía Mayor de Bogotá D. C.

APUNTES SOBRE ESPACIOS INDEPENDIENTES EN LOS AÑOS NOVENTA EN MÉXICO*

Por Sol Henaro

Los relatos no son definitivos, son relativos.
Desde luego son resultado de una visión,
pero siempre están en constante flujo.
Rubén Ortiz Torres¹

Trazar un horizonte sobre los espacios, proyectos y procesos colaborativos de carácter independiente en México resulta una labor delicada, por la cantidad de ejercicios que habitaron el periodo que va de finales de los años ochenta al día de hoy. Las características son tan plurales que de ningún modo es posible homogeneizar las particularidades que dieron lugar al surgimiento de cada uno de ellos o, acaso, lo más afín

sea decir que a todas ellas las vinculó, como alguna vez señaló Guillermo Santamarina, la actitud del *hazlo tú mismo*.

Ciertamente, la Historia no es un bloque cerrado que se elabora una vez de modo definitivo, es decir, siempre existirá la posibilidad de visitar, desde infinidad de perspectivas, los eventos, y con ello la posibilidad de desestabilizar la historia asimilada para alterar el sentido de articulaciones antes aprobadas. A la luz de un dato que impugne, un concepto reasimilado o un estudio riguroso sobre un detalle particular antes soslayado o no estimado, se puede *rearticular* drásticamente el lugar de alguna singularidad en nuestras memorias. Cada vez con mayor frecuencia se llevan a cabo esfuerzos para intervenir la genealogía del arte con otros episodios vinculados con la historia inmediata; singularidades diversas (agentes, espacios, gestos, conceptos, etc.) que no habían sido abordadas o elaboradas dentro del *gran* relato de la historia del arte, dando lugar a exposiciones, publicaciones y conferencias en un deseo por objetar la idea de un

* En esta oportunidad, *ERRATA#* ha decidido publicar en esta sección y a manera de artículo las conversaciones y entrevistas sostenidas por Sol Henaro con aquellos que lideraron la circulación independiente del arte en los años 90 en México. Materiales que hacen parte de la investigación desarrollada para la curaduría de la exposición «Antes de la resaca. Una fracción de los noventa en la Colección del MUAC», realizada en el 2011 en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

1 Conversación telefónica con Rubén Ortiz Torres. 10 de mayo del 2012.

Abraham Cruzvillegas, Jardín sin título, 1993. Temístocles 44.
Foto: Haydee Roviroso. Cortesía de la autora del texto y de sus artistas.



relato cerrado que, desde luego, resulta una fantasía completamente absurda. Las revisiones o *paneos* vendrán siempre acompañados de probables reclamos públicos o de carácter *petit comité*, impulsados por exigencias de un acto imposible: el decirlo todo, el mencionar a todos, el darle lugar a todos. Como si recayera en una sola persona la responsabilidad de hilvanar memorias. Dicha articulación no es resultado del quehacer de un agente particular sino de la práctica de una comunidad artística amplia que ejerce constante o permanentemente una actitud crítica, además, al final de cuentas, ¿qué es ese *todo*?, ¿acaso es posible?, ¿no es un gesto arrogante (o ingenuo) el pretender mostrarlo o decirlo *todo*?

En este texto intentaré elaborar un recorrido que procure mostrar al lector un escenario condensado sobre algunos de los proyectos independientes más significativos en el ámbito mexicano, asumiendo el riesgo y consciente de la imposibilidad de elaborar un acercamiento sobre cada uno. Evidentemente, no serán expuestos aquí *todos* los ejercicios colaborativos que

acontecieron en el territorio cultural durante las dos últimas décadas, razón por la cual espero que sirva al lector esta aproximación para ampliar sus propios mapas al respecto.

Desde luego es delicado hablar sobre qué es lo que debiera incorporarse a la historiografía, qué estrategias individuales o colectivas pueden considerarse significativas para intervenir la genealogía imperante, en este caso acerca del arte en México, y fisurar con otras singularidades el relato. Hay que subrayar que, desde luego, la motivación no es la de *llenar huecos* de la historia; la necesidad se justifica por la pertinencia de diversos ejercicios que, si bien no han sido *borrados*, han sido sistemáticamente minimizados en sus potencias, mismas que desde *el ahora* podrían tener una reverberación en tanto afinidad o rechazo con el presente.

En el año 2011 llevé a cabo la exposición «Antes de la resaca... Una fracción de los noventa en la Colección del MUAC», muestra que, como indica el título, fue el

resultado de una lectura en torno a los acervos artísticos del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC). La exhibición reunió producciones de solo tres de los espacios activos en ese periodo, La Quiñonera, Temístocles 44 y La Panadería, entendiendo (y precisando) que eran tres de los más significativos pero, desde luego, no los únicos. Precisamente, con el afán de desbordar lo reunido en la exposición en tanto *objeto artístico*, llevamos a cabo cuatro diálogos colectivos² con otros agentes de ese periodo, para así convocar algunas de las estrategias que también habían estado activas en ese periodo pero que no serían reflejadas en la muestra. De igual modo, sumamos a la exposición una serie de publicaciones que se distinguieron durante dicho periodo y en las cuales participaron diversos agentes culturales locales y extranjeros que también son responsables de lo que hoy entendemos en México como sistema de arte contemporáneo: un escenario complejo que ha sido consecuencia de esfuerzos individuales y colectivos, independientes e institucionales cuya *apoteosis* tuvo lugar durante la transición de los años noventa a los primeros años del dos mil. Entiendo esos proyectos editoriales también como un lugar/espacio independiente, algunos de índole experimental, otros afines a la práctica académica, otros cercanos al *mainstream*, pero todos como dispositivos que posibilitaron la circulación de voces (escritas o gráficas) de una comunidad heterogénea.

2 Próximos a publicarse, los diálogos colectivos tuvieron los siguientes marcos de discusión y las siguientes participaciones: a) «Del neoliberalismo al Liberalismo. Tránsitos peliagudos en el escenario artístico, político y social en México», por Néstor García Canclini, Jorge Volpi, Federico Navarrete, Magali Arriola y Ery Camara; b) «Espacios de activación social. Revén, antros, música y lecturas heterodoxas», por Rogelio Villareal, Kurt Hollander, Francisco Reyes Palma, José Luis Paredes Pacho y Sol Henaro; c) «Otros detonadores. Entre galerías y proyectos institucionales», por Guillermo Santamarina, Lorena Wolffer, Benjamín Díaz, Patrick Charpenel y Jorge Reynoso Pholenz; d) «El museo no es el único sitio. Surgimiento de algunos espacios y proyectos independientes», por Boris Viskin, Aldo Flores, Pedro Reyes y Edgardo Ganado Kim.



Portada de *La Pusmoderna*, número 1, 1989, México, D. F. Foto: Rogelio Villareal.
Foto: Cortesía de la autora del texto y de sus artistas.

Dirigida por Rogelio Villareal en complicidad con Mongo Sánchez Lira (con quien años atrás produjo otra publicación singular: *La Regla Rota*) y otros amigos-colaboradores, surgió **La PUS moderna**, en 1989, con la intención de ser una publicación independiente que abordara sin recato y con mucho sentido del humor el panorama cultural en México; se negaron a especializar la publicación en un solo sector y por ello abordaron simultáneamente la producción de artistas, *moneros* (caricaturistas) e investigadores, así como reseñas ácidas sobre exposiciones, libros y conciertos. Acompañaron permanentemente, a lo largo de sus ocho números, ese otro fenómeno de transición entre la década del ochenta a la del noventa conocido popularmente como *Rock en tu idioma*. Hasta su último número, en 1997, *La PUS moderna* fungió como un lugar para la experimentación, para el fortalecimiento de la crítica frontal y el ejercicio del despojo de pudores al hablar, al figurar como dispositivo para la circulación

de textos híbridos y producciones artísticas que no encontraban salida fácilmente en los canales de distribución existentes. Allí se publicaron, tempranamente, diversas historietas, viñetas y contribuciones gráficas de artistas como Damián Ortega y el Dr. Lakra; textos de Olivier Debroise, Abraham Cruzvillegas, Osvaldo Sánchez, Guillermo Gómez Peña; registros fotográficos de Pedro Meyer, Teresa Margolles, Adolfo Patiño, Armando Cristeto y dibujos de Carla Rippey, Felipe Ehrenberg, Miguel Ventura, Ambra Polidori, Martha Pacheco, Rubén Ortiz Torres o Estrella Carmona, por mencionar solo algunos nombres.

Provocaremos a los pusilánimes y no tendremos piedad con los hipócritas ni con los retrógradas. Apoyaremos incondicionalmente cualquier brote de rebeldía, de frescura, de originalidad. Impulsaremos el brinco de la decadencia al renacimiento. Venderemos guajolotes en el metro y destruiremos Laguna Verde. ¡A temblar ojetes, *La PUS moderna* ya está aquí! ¡Ajua! (*La PUS moderna* 1989)

Poco después, en 1991, surgió como asociación civil **Curare Espacio Crítico para las Artes**, una propuesta impulsada por el ímpetu desbordado de Olivier Debroise, «realmente con un entusiasmo y con una capacidad de promotor poco frecuente en el medio» (Reyes, 2011). A este ánimo se vinculó un grupo de críticos e historiadores del arte que tenían la afinidad y el deseo de propiciar proyectos de investigación y diálogo con diversos agentes del medio artístico. Su nombre es un signo del momento en tanto la doble significación irónica, pues *curare* alude tanto al veneno utilizado en algunas comunidades indias para paralizar a sus presas como a la entonces *nueva* figura del escenario artístico: el curador. Curare concibió su propia publicación y llevó a cabo durante su primera etapa algunas exposiciones en el departamento que rentaba a manera de oficina en una colonia central del Distrito Federal. La publicación, que comenzó como un grupo de fotocopias engrapadas, luego un boletín encartado en un diario de distribución nacional y, finalmente, un formato revista sumamente cuidado, se distinguió por su cercanía al ámbito académico ya que la mayor

parte de sus miembros fundadores provenían de la práctica activa como investigadores y/o docentes. En su etapa fundacional, además de Olivier Debroise, son destacables nombres como el de Francisco Reyes Palma, Esther Acevedo, José Luis Barrios, Pilar García, Issa Ma. Benítez Dueñas, Karen Cordero Reiman, Rina Epelstein o James Oles, si bien en todos estos años (aunque con una periodicidad irregular, *Curare* sigue publicándose) han participado una muy amplia gama de voces del medio artístico durante sus 32 números. En un margen amplio en el que pocas publicaciones sobre producción contemporánea circulaban, o sobrevivían, Curare significó un espacio para encontrarse con las reflexiones críticas de estas y otras singularidades, y puede decirse que el cuerpo completo del proyecto es leído como un agenciamiento medular dentro de la construcción del arte contemporáneo de México.

Curare era una mezcla de museo, de galería, de centro cultural y de información; era un espacio informal y autogestivo, carecía de recursos y estaba muy lejos de los recursos ostentosos del poder cultural pero a la vez era formal y muy riguroso en sus procesos de trabajo. Tenía la característica de tener un perfil profesional muy serio y a la vez ser un lugar totalmente independiente, abierto, sin las pretensiones de gran academia o la solemnidad de las instituciones culturales. (Reyes 2011)

Otra publicación de circulación regular surgida en ese periodo fue **Poliéster**, una revista «de arte mexicano y no-mexicano, de pintura y no-pintura, crítica y no-crítica, seria y no-seria», como esgrimía en su portada, y cuyo posicionamiento respondía, críticamente, tanto a las exploraciones *identitarias* que caracterizaron a la escena plástica conocida como neomexicanismo, como a las prácticas artísticas que desbordaban las artes tradicionales. *Poliéster*, dirigida por Rocío Mireles y con Kurt Hollander como editor, estuvo activa de 1992 al 2000. Esta publicación amplió el espectro de sus intereses al revisar o difundir constantemente la producción artística de México y de otros países, pues dedicó muchos de sus números a *mapear* la actualidad artística



Izquierda: Antonio Caro, Colombia, en Portada de Poliéster, vol. 4, n.º 12, 1995, México, D. F. Foto: Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.

Derecha: Percas, ejemplar del proyecto CASPER, 1998, México, D. F. Foto: Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.

en diversos lugares de Latinoamérica (Cuba, Brasil, Colombia, Venezuela, entre muchos otros). *Poliéster* confirió a cada uno de sus números un tema; algunos de los cuales fueron: basura, texto, drogas, peligro, turismo, deportes y diseño. Contó dentro de su consejo editorial, en diferentes momentos, con el apoyo de Gerardo Mosquera, Carlos Basualdo, Cuahtémoc Medina, Ivo Mesquita, Adriano Pedrosa, Osvaldo Sánchez, Carolina Ponce de León, Jesse Lerner, Carlos Ashida y Guillermo Santamarina. Esta publicación bilingüe abordaba y difundía la obra de artistas profesionales, pero también «de artistas y arquitectos no profesionales, de pacientes de hospitales, siquiátras, presos, grafiteros, y también se enfocó mucho en el arte popular urbano, como las pinturas en el transporte público, las historietas, las revistas de prensa amarillista como el *Alarma* y tatuajes».

Otro de los ejercicios destacables dentro del ámbito editorial fue *Casper*, un singular proyecto activado por algunos de los participantes de Temístocles 44. Los artistas Damián Ortega, Daniel Guzmán, Gabriel Kuri y Luis Felipe Ortega produjeron trece ejemplares a lo

largo de un año, desde mayo de 1998 hasta mayo de 1999. Se trataba de una publicación con un carácter cercano al *fanzine*, elaborada de modo artesanal con fotocopias engrapadas a mano contenidas en sobres de papel manila, que se distribuía principalmente entre amigos y personas del medio artístico. En cierto modo cada uno de sus números funcionaba como el producto de una legión, dado que cada edición incluía una amplia pluralidad de voces: colaboraciones de diversos amigos y colegas (reseñas de exposiciones, textos traducidos del inglés al español, cavilaciones intelectuales); se invitaba a un artista a proponer la serigrafía de la portada, a otro para generar el cartel y otro(s) más para generar la(s) calcomanías que se distribuían en cada edición, lo que hacía del consumo de *Casper* una experiencia sumamente rica para entrar en contacto con un festín de posibilidades. Su pronunciamiento editorial declaraba:

CASPER surge como un proyecto de proyectos; revista taller de publicación mensual, edición en fotocopias de plagios, ensayos, proyectos, convocatorias, carteles y calcomanía. [...] Su

modesto traje será de difusión y producción manual, para bien o para mal será una revista de consumo interno, para el mundillo del arte. El tiraje lo determinará la cantidad de personas que lo requieran, probablemente solo sean amigos. (*Revista Casper*, 1998)

Estas son algunas de las publicaciones significativas de ese periodo que entendieron el formato impreso también como un espacio para reunir y circular sus proyectos, obras y reflexiones... Iniciativas que, lejos de resignarse a lo que existía, optaron por construir lugares para su deseo. Por supuesto, existieron en este periodo un sinnúmero de espacios independientes, en tanto lugares transitables, que fungieron como guardas-centros de producción-espacios expositivos-cuarteles de autoeducación-talleres polifuncionales-patios de conciertos y madrigueras afectivas, cuya existencia y energías intervinieron de modo importante en el proceso del arte contemporáneo de México. La mayoría de los espacios independientes surgieron de la inconformidad frente a lo que se atendía desde las instituciones, ya que las lógicas de entonces continuaban siendo conservadoras, en su mayoría, y no estimaban las producciones experimentales que rebasaban la concepción de *artes tradicionales*, situación que surgió en los años setenta con la exploración de las artes no objetuales (Juan Acha) y la formación de diversos grupos que siguieron en años posteriores. La pintura continuaba siendo el género mimado, tanto en los museos como para la crítica del arte y el incipiente mercado del arte, situación que dejaba al margen el interés por prácticas como la instalación, el *performance*, las exploraciones sonoras o el videoarte, por solo mencionar algunas. Quizá las dos pugnas que generaron, y generan aún, mayores tensiones fueron: 1) la cercanía/lejanía en el modo de concebir el *performance* versus el uso del cuerpo (algunos artistas que utilizaban el cuerpo en sus obras se oponían a calificarlo como *performance*); y 2) la polémica entre la pintura y las artes pos o neo conceptuales, que dividió fuertemente a la comunidad artística, principalmente en dos vertientes: aquellos que defendían las artes tradicionales y los que se oponían fuertemente a ellas. Dicho rápidamente, el

dominio técnico y el apego al gremio versus la idea como sustento de la obra y el libre tránsito del artista por diversos géneros y disciplinas.

Al ser proyectos no institucionales el ánimo que caracterizaba a los espacios independientes solía ser relajado y divertido, sin que ello signifique, necesariamente, que no se tomaran la práctica/defensa del espacio autogestivo con seriedad. Es decir, eran proyectos serios pero no acartonados y su pulsión vital fue una suerte de común denominador.

Ese «arte emergente» era un divertimento marginal de una pequeña comunidad que por entonces desarrollaba espacios artísticos paralelos (Salón de Aztecas, La Quiñonera, Mel's café, Temístocles 44, La Panadería, Curare) que servían en distinto grado como espacios de autoeducación, como grupos de presión, centros de debate y locales de reventón. (Medina, s. f.)

Invitación a la exposición *Ya Juventud Y*. La Quiñonera, 1990, México, D. F.
Foto: Néstor Quiñones.



A continuación, presento una suerte de glosario decididamente incompleto sobre algunos proyectos de carácter independiente que han tenido lugar en los últimos 15 años, para que el lector pueda situar otros puntos en sus propios mapas.

La Panadería fue fundada en 1994 por los artistas Yoshua Okón y Miguel Calderón. El espacio ocupado era un local de una vieja panadería en la colonia Hipódromo Condesa, allí se llevaron a cabo exposiciones, sesiones de video, presentaciones de revistas y tocaditas de música de diversos ánimos. Por La Panadería pasó un conjunto nutrido de productores heterogéneos (se llevaron a cabo un promedio de 53 exposiciones); este espacio fue uno de los epicentros de experimentación artística más singulares, hasta su extinción en el año 2002. Okón y Calderón habían cursado estudios fuera de México, hecho que les había brindado contacto directo con otras redes de productores no locales; esta situación, aunada a las residencias que llevaban a cabo, les confirió paulatinamente proyección internacional.

Para no alimentar amnesias y evitar extravío de documentación, en el 2005 concretaron su propia memoria editorial en una mancuerna de coproducción. Otros agentes cardinales de La Panadería fueron: Gabriel Acevedo, Artemio, Paola Santoscoy y Michelle Faguet; entre los artistas que expusieron allí figuran: Eduardo Abaroa, Francis Alÿs, Gustavo Artigas, Miguel Calderón, Abraham Cruzvillegas, Minerva Cuevas, Claudia Fernández, Daniel Guzmán, Richard Moszka, Luis Felipe Ortega, Vicente Razo, Semefo, Sofía Táboas, Diego Toledo, Pablo Vargas Lugo y Jonathan Hernández.

Más que un espacio de arte político, La Panadería se convirtió en un foro para expresar el tedio de la juventud acomodada. Más que crítico yo diría que era un espacio atrevido, en donde se desafiaba la moral de una sociedad muy conservadora. Con sus constantes programas de residencias, La Panadería acercó al público mexicano a la escena internacional del arte. (Schmelz, 2007)



La Panadería, invitación publicada en revista Poliéster, México, D. F. Foto: Centro de Documentación Arkheia, MUAC-UNAM.



Temístocles 44 fue el nombre que acuñó un grupo de artistas interesados en la experimentación, el diálogo y la autoformación. Aunque varios de los artistas que conformaron esta iniciativa habían entrado en contacto y concretado algunas colaboraciones tiempo atrás, no fue sino hasta 1993 cuando, con el apoyo de Haydee Rovirosa, contaron con un inmueble en el cual poder desarrollar sus procesos e investigaciones. Rovirosa prestó una casa que iba a ser derruida al cabo de unos años; el espacio recibió el nombre de la ubicación del predio ubicado en la colonia Polanco: Temístocles 44. Bajo ese nombre se llevaron a cabo alrededor de diez proyectos expositivos con artistas que se mantuvieron constantes junto al proyecto y también con algunos artistas invitados. En un afán de profesionalismo u organización colectiva, también generaron su propio boletín trimestral al que nombraron *Alegría*. Este espacio se distinguió por la producción de proyectos para sitios específicos (closets, baños, azoteas, jardines, cocheras, habitaciones, etc.). En 1995, cuando aún varios de sus

integrantes y otros asiduos de este espacio seguían colaborando, el proyecto llegó a su fin. Formaron parte de Temístocles 44 o de sus exposiciones: José Miguel González Casanova, Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, Daniel Guzmán, Luis Felipe Ortega, Damián Ortega, Melanie Smith, Sofía Táboas, Pablo Vargas Lugo, Fernando García Correa, Silvia Gruner, Enrique Ježik, Daniela Rosell, Guillermo Santamarina, Ulises García Ponce, Rosario García Crespo y Héctor Velázquez, entre otros.

La Quiñonera vivió varias etapas. La primera —probablemente la más potente de todas ellas— comprende el periodo que va de 1986 a 1992. Este espacio ocupaba una casa ubicada en el Barrio de la Candelaria (Coyoacán) que recibió el nombre de La Quiñonera por el apellido de los hijos de los propietarios, quienes se habían mudado de ciudad dejando a cargo a los hermanos Néstor y Héctor Quiñones. Sin *adultos a cargo*, los Quiñones comenzaron a reunirse con un grupo híbrido de amigos que vivían o hacían sus



Publicidad de La Quiñonera, 1989, México D. F. Foto: Néstor Quiñones.

producciones allí; un espacio que conjugó las características de habitación–taller–espacio de reunión y semillero de conciertos de la escena del rock nacional. Si bien llevaron a cabo diversos encuentros antes de 1988, fue hasta ese año cuando Rubén Bautista comenzó a dar un perfil al espacio y a los proyectos expositivos que allí se generaban. Bautista es una de las figuras que se han diluido en los relatos del arte contemporáneo; sin embargo, debe señalarse que fue una de las primeras figuras curatoriales que entró en la escena hacia finales de los años ochenta, a la par de María Guerra y Guillermo Santamarina. Con experiencia profesional en el Stedelijk Museum (Amsterdam), la Whitechappel Gallery (Londres) y el Museo de Arte Moderno (Ciudad de México), Bautista comenzó a generarle a La Quiñonera marcos pretexto —o, como se denominan hoy, marcos curatoriales— a cada una de las exposiciones y se dedicó, en gran medida, a perfilar el proyecto hasta su muerte, en 1990. En las exposiciones de La Quiñonera participaron artistas de diferentes generaciones e intereses plurales, como Mónica Castillo, Claudia Fernández, Néstor y Héctor Quiñones, Diego Toledo, Rubén Ortiz Torres, Felipe Ehrenberg, Marcos Kurtycz, Nahum Zenil, Miguel Ventura, Michael Tracy, Roberto Turnbull, Germán Venegas, Francisco Toledo, Adolfo Patiño, Gabriel Macotela, Mongo, Juan José Gurrola, Philip Bragar, Eduardo Abaroa, Francis Alÿs, Gabriel Orozco, Melanie Smith y Att. La Dirección, entre otros.

Complot fue una revista–objeto en la que participaron algunos artistas, principalmente de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM (ENAP), como Melquiades

Herrera, Antonio Garci y Norma Barragán. La publicación se distribuía en bolsas de papel estraza que contenían obras en fotocopias, calcomanías y algunos objetos pequeños tridimensionales.

El espacio **La Agencia** lo fundó en 1987 Adolfo Patiño (quien se hacía llamar Adolfotógrafo o Adolfrido) y se mantuvo activo hasta 1993. Fue uno de los primeros espacios en apoyar decididamente a artistas que exploraban prácticas no tradicionales, como la instalación y el arte objeto. Patiño también fue fundador del grupo Peyote y la Compañía (1974–1984) y cofundador del Grupo de Fotógrafos Independientes (1976–1984).

Fundado por Aldo Flores (1985–1986) en la calle de Cuba, en pleno corazón del Centro Histórico, el **Salón des Aztecas** llevó a cabo exposiciones, *performances* y conciertos donde participaron artistas como Boris Viskin, Germán Venegas, Roberto Turnbull, Francis Alÿs, Melanie Smith, Lucio Spano o Estrella Carmona. Aldo Flores también es responsable de dos acciones colectivas en el espacio público sumamente significativas: *La Toma del Balmori* (1990) y *La Toma del Rull* (1991). El Balmori era un edificio ubicado en la Colonia Roma, vestigio del Art Decó en México, que estaba en riesgo de ser demolido con el pretexto de ser un inmueble que, a consecuencia del sismo de 1985, corría el peligro de derrumbarse; sin embargo, la motivación verdadera para su demolición era la especulación inmobiliaria. Flores movilizó a parte de la comunidad artística de entonces para tomar el inmueble, ocuparlo e intervenirlo con acciones, instalaciones y obras

bidimensionales, de este modo logró llamar la atención de los medios y se impidió su derribo.

Andamiamos todas las fachadas, todo el edificio, y cada andamio se volvió el hogar de un artista. Llegabas en la noche y te metías a un andamio y había una fiesta ahí, te metías al otro y había una junta, en otro había puros cerebros, en otra estaban los conservadores, en otra los más guerreros [...] una convivencia enorme.³

Zona fue un espacio que se mantuvo unido gracias a «una fuerte solidaridad de gremio» (Viskin 2011) que abrió sus puertas en 1992 por la voluntad de artistas como Boris Viskin, Mauricio Sandoval, Yolanda Mora, José Antonio Hernández, Manuela Generali, Ana Casas, Roberto Turnbull, Alfonso Mena y Germán Venegas (nueve pintores, una fotógrafa), quienes defendían la práctica pictórica, principalmente. Las motivaciones que generaron la creación de este espacio se condensan en las palabras de uno de sus participantes: «Queríamos un espacio independiente de los caprichos de las galerías y libre de las ataduras del Estado» (Viskin, 2011). En sus amplias instalaciones se concretaron exposiciones pero también presentaciones de libros, desfiles de moda y subastas para recaudar fondos. Este espacio cerró sus puertas en 1995.

El Epicentro, activo entre 1999 y el 2005, fue un espacio creado por Doris Steinbichler, artista de *performance*, por entonces radicada en México, quien había alquilado en la colonia Guerrero una suerte de bodega de 700 metros cuadrados con los fondos que había recibido de una herencia adelantada. El lugar daba cabida, especialmente, a propuestas de arte experimental/efímero, como arte acción y arte sonoro, en consonancia con las búsquedas del Ex Teresa Arte Actual, un museo del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), cuyo perfil no era nada común para las instituciones de la época. El Epicentro articuló a una comunidad heterogénea, pero de intereses afines, cuyas

3 Conversación inédita. Cuarta sesión de diálogos colectivos Antes de la resaca... Una fracción de los noventa en la Colección del MUAC.

inquietudes se distanciaban del tipo de consumidores de espacios *de moda*.

Ubicada en el Centro Histórico de Ciudad de México, **La Casona II**, propiedad de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, fue una galería donde se llevaron a cabo, en los albores de los años noventa, diversas exposiciones producto de singularidades curatoriales pioneras, como María Guerra y Guillermo Santamarina.

La Torre de los Vientos era una de las esculturas que formaban parte de **La Ruta de la amistad**, proyecto de escultura pública que a su vez formaba parte de La Olimpiada Cultural de 1968, que tuvo lugar al sur de Ciudad de México. La escultura, autoría del uruguayo Gonzalo Fonseca, era *habitabile en su interior*, razón que sedujo al arquitecto y artista visual Pedro Reyes, quien, entre 1996 y 2002, tomó el espacio para llevar a cabo producciones de sitio específico y exploraciones espaciales con diversos artistas. En La Torre hubo proyectos de artistas como Carlos Aguirre, Santiago Sierra, Enrique Ježik, Thomas Glassford, Mauricio Rocha, Julieta Aranda y Anton Vidokle o Claudia Fernández, entre otros.

Entre los años 1989 y 1990 surgió **Pinto mi Raya**: espacio independiente, proyecto de arte conceptual aplicado, galería de autor, galería virtual y archivo-memoria hemerográfica sobre prácticas experimentales. Este esfuerzo lo han mantenido activo durante los últimos 22 años los artistas Mónica Mayer y Víctor Lerma —en un periodo en el que poco se editó sobre estas prácticas—; su tesón resulta hoy un material sumamente valioso para aproximarse al proceso que dio vida al arte contemporáneo de México.

Art Deposit fue un espacio de exhibición creado por un grupo de jóvenes artistas hacia finales 1996 en la Colonia Roma. Entre sus integrantes figuraron Stefan Bruggeman, Ulises Mora, Edgar Orlaineta e Iñaki Bonillas, aunque también participaron como expositores muchos otros artistas reconocidos y recién egresados de la licenciatura en artes visuales, principalmente de la escuela La Esmeralda. Pocos años

después, en el año 2000, Steffan Bruggeman e Iñaki Bonillas, dos de los fundadores de Art Deposit, abrieron otro espacio independiente en el predio de un viejo supermercado que remodelaron completamente y que, pese a su breve vida, estuvo muy cercano del *mainstream* internacional: Programa Art Center.

Hacia el año 2000 comenzó a circular otro medio editorial independiente sumamente interesante llamado **Velocidad Crítica**, publicación que estaba a cargo de Eduardo Ramírez. Como sucede cuando un proyecto es sólido, el gesto lo significaba todo: formalmente su carácter era intencionadamente modesto, un pliego a una tinta impreso por ambos lados, doblado, que contenía decenas de intervenciones críticas breves de distintos agentes del medio cultural; no incluía publicidad, tampoco imágenes, los textos eran rigurosamente breves, todo el texto aparecía en minúsculas, tenía un perfil plural y horizontal. Lanzado desde Monterrey, ciudad ubicada al norte del país, su distribución gratuita incluyó también al Distrito Federal. En un periodo

muy breve esta publicación se convirtió en un material sumamente codiciado.

En ese momento el medio del arte en Monterrey vivía un extraño auge. Algunos productores jóvenes estaban teniendo cierto reconocimiento en el centro (DF) y empezaban a figurar en exposiciones a nivel nacional. Durante las comidas platicábamos sobre la falta de crítica que había en el medio artístico, sobre la falta de reflexión que había en los procesos creativos. Pensábamos que estaría bien hacer una publicación en la que se discutiera esto. [...] Efectivamente la crítica, la reflexión, era necesaria para esa pequeña comunidad donde nos movíamos. Todos querían ser tomados por ese *boom* y pensaban que lo importante era estar dentro, no decir algo. Queríamos instaurar un diálogo, que la publicación fuera un espacio para que los que participábamos en el medio pudiéramos poner la parte que nos tocaba en ese diálogo. (Ramírez, s. f.)



Alberto Gironella, Exposición en Zona, 1993, México, D. F. Foto: Boris Viskin.

La Celda Contemporánea fue un proyecto dirigido a la realización de exposiciones que se mantuvo activo entre los años 2004 y 2007. Su particularidad consistió en reactivar la lectura de productores significativos entre finales de los años setenta e inicios de los años noventa cuya impronta se reflejaba, directa o indirectamente, en generaciones más jóvenes. Allí realizaron exposiciones individuales Melquiades Herrera, Germán Venegas, Carlos Aguirre, Sarah Minter, Alberto Gutiérrez Chong, Guillermo Santamarina, Juan José Gurrola y Enrique Metinides,⁴ entre otros. El proyecto, fundado y dirigido en sus primeros años por quien escribe estas líneas, fue dirigido en su último año por el curador Mauricio Marcín. Este espacio estaba enfocado, principalmente, en la reactivación de la memoria artística experimental de México a partir de los años setenta (proyecto Revisiones), aunque también fueron invitados artistas como Enrique Ježik, Carla Herrera Prats, Edgar Orlaineta o Ale de la Puente (proyecto Entreparéntesis). La Celda puso en marcha, en colaboración con el artista Ricardo Cuevas, el proyecto Basura Afortunada, para el cual se utilizó una enorme pila de papel revolución avejentado y a punto de ser desechado por la universidad en donde se ubicaba La Celda Contemporánea. Con los millares de pliegos de papel, y utilizando un fondo mínimo y a una tinta se editaron diversos proyectos editoriales con artistas invitados.

Nerivela surgió como resultado de un seminario impartido por Javier Toscano hacia el 2007. En este evento entraron en contacto productores de variadas disciplinas, aunque la mayor parte provenía de las artes visuales. Dentro de sus iniciativas, los participantes de Nerivela conformaron una pequeña comunidad que se reúne a dialogar críticamente, a partir de lecturas o cuestiones que les parece relevante tratar colectivamente, bajo el formato de seminario informal. Hasta

4 «Manchuria, visión periférica», la exposición retrospectiva del neólogo Felipe Ehrenberg que se presentó en el 2008 en el Museo de Arte Moderno de Ciudad de México, fue un proyecto originado por La Celda Contemporánea bajo la curaduría de Fernando Llanos; exposición que por el cierre del proyecto terminó de tomar forma en el MAM.

Melquiades Herrera, afiche promocional para la exposición «Un peatón profesional» 2004, Celda Contemporánea. Foto Sol Henaro.



el momento han realizado dos publicaciones, resultado del ejercicio colaborativo de Paola de Anda, Daniel G. Toca, Verónica Gerber, Diana María González Colmenero y Luisa Lacorte.

Otra iniciativa consistente —sobre todo necesaria— que optó por la plataforma editorial como espacio de procuración es **Alias Editorial**, proyecto que el artista Demián Ortega puso en marcha hace pocos años y cuyo propósito es, según el artista,

la difusión de la obra y el pensamiento de autores particularmente significativos para el arte contemporáneo. Creaciones que, por razones y circunstancias difíciles de enumerar en este espacio, no han sido traducidas, impresas y difundidas en habla hispana; o bien, cuyas ediciones anteriores están discontinuadas o nunca han sido distribuidas en México.

SOMA, fundado por Yoshua Okón (La Panadería), surgió en el 2009 como una asociación sin fines de lucro; reunió artistas visuales, algunos de los cuales habían formado parte de espacios independientes o grupos activos durante la transición de los años noventa a los albores del dos mil. Este espacio cuenta entre sus colaboradores y asesores con Eduardo Abaroa (Temístocles 44), Carla Herrera Prats (Acceso A), Carlos Amorales, Teresa Margolles (Semefo), Mario García Torres y Artemio (La Panadería), entre otros. Curiosamente, su apuesta no se dio en el ámbito de las exposiciones sino de los programas educativos y otras actividades de difusión/reflexión sobre la práctica artística contemporánea, como conferencias, presentaciones de carpetas de artistas y su programa de residencias.

En este *darle vuelta a la tuerca*, como decimos en México, otro ejemplo significativo ha sido **La Galería de Comercio**. Ubicada entre las calles Comercio y Martí en la colonia Escandón (donde también se ubicó Zona), esta iniciativa toma como soporte principal la barda exterior de una escuela pública ubicada junto al mercado del barrio. Nuevamente Abraham Cruzvillegas, un añejo agente del medio vinculado a Temístocles 44, Casper y Kurimanzutto, unió fuerzas con algunos recién egresados de La Escuela de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda: Nuria Montiel, José Luis Cortés, Jimena Mendoza y Sofía Olascoaga, y juntos resignificaron esa esquina pública para generar, o invitar a presentar, propuestas que tomen en cuenta ese particular contexto físico, social, urbano, económico y político. Algunas de las características que hacen tan especial este proyecto son:

- La Galería de Comercio existe momentáneamente y no produce residuos-excedentes en el sitio.
- Su espacio es la calle; sin embargo, ocasionalmente incluye las paredes, muebles, personas, animales, vegetales u objetos que en determinados momentos la habitan.
- Presenta proyectos autónomos que no requieren mantenimiento y otros cuyo uso y condiciones del entorno permiten su permanencia, o que

voluntariamente consideran su fracaso, transformación o destrucción como parte de su naturaleza.

- Se compromete a no dañar o poner en riesgo el entorno, a sus habitantes o edificaciones. Lo anterior también lo exige a los proyectos que presenta.
- No conserva, almacena, comercializa, ni disputa obras o certificados, ni la propiedad, ni los derechos de autor o porcentaje alguno de cualquiera que pueda ser el beneficio pecuniario o moral de los proyectos que presente.

Cerca de SOMA (San Pedro de los Pinos) se ubica **Neter**, otro proyecto sin fines de lucro que agrupa a los artistas Axel Velázquez, Ramiro Chávez, Jimena Schlaepfer, Marcos Castro, Greta Gamboa, Alejandro García, Cynthia Yee, Alex Bolio, Mariana Magdaleno, Carlos Olvera y Christian Castañeda, quienes ocupan desde el 2011 un extenso terreno constituido por dos casas y un generoso patio que dedican a la realización de talleres de artistas y exposiciones.



Marcos Castro, *Anarcospiritualismo Mexicano*, 2011. Foto: Ramiro Chávez y Omnis Luque. Imagen cortesía de Neter / Pabellón Ramírez.

Ramiro Chávez, *SopORTE*, 2011. Foto: Ramiro Chávez y Onnis Luque. Imagen cortesía Neter / Pabellón Ramírez.



Cada una de estas iniciativas ha significado una necesaria y reconfortante válvula de escape en medio de los paisajes donde la institucionalidad cobra fuerza; estos espacios han permitido configurar propuestas cuyo grado de experimentación (factor que suele conllevar algunos *riesgos*) no tiene cabida fácilmente en los espacios oficiales debido a las políticas que estos sostienen, las cuales, con frecuencia, suelen ser estrechas. Estos gestos son, en pocas palabras, fundamentales para configurar nuevas y diferentes formas de sociabilidad y comunidad. Voluntades de experimentación comúnmente desligadas, al menos en principio, tanto del mercado tradicional del arte como de los circuitos de mayor visibilidad. Por supuesto, existen aquellos que estratégicamente han explotado el carácter de espacio independiente para hacer girar

el reflector del aparato artístico y utilizarlo como bisagra para *entrar* en el circuito macro del arte.

Hay algo épico o intrépido (algunos leerán irresponsable o apasionado) en estas iniciativas, actos de enunciación simbólicos que se emprenden sin paracaídas, es más, sin siquiera pensar en que este podría ser necesario. Pareciera que no hay tiempo para precauciones ante la urgencia, ante ese deseo que no puede esperar demasiado y para el cual hay que actuar con la mayor brevedad posible. O, probablemente, esto sucedía más a menudo antes, ya que las iniciativas más recientes tienen en cuenta una serie de factores que en otro momento eran la excepción de algunos cuantos casos. Quizá sea consecuencia de la profesionalización del medio artístico y del conocimiento de otras estrategias previas de las cuales han tomado aquello

que les ha parecido recuperable. Sabemos que muchos espacios independientes no han logrado mantenerse por mucho tiempo, a veces por el interés de sus agitadores para virar la dirección hacia otro punto, por defender la producción individual encima de la gestión que implica un proyecto independiente y regularmente de grupo, en ocasiones por no contar con los fondos que garanticen su sostenibilidad y, muchas veces, por la imposibilidad de continuar trabajando por una apuesta en común, ya que, si bien en los proyectos colectivos la afectividad y la parcial afinidad son dos de los principios que llevan a unir fuerzas, esa misma energía desbordada llega a provocar interferencias en los intereses y egos en el interior del ejercicio. Autogestión es una palabra que se dice rápidamente, pero sostenerla es una carrera contra el tiempo y un consumo enorme de energía. ¿Será esta energía, precisamente, la que impregna a estas iniciativas una *calidad* de espíritu joven? Si bien México ha profesionalizado su ámbito cultural de modo vertiginoso en las últimas décadas y se han multiplicado como esporas los espacios y los proyectos de visibilización, parece un hecho cierto que continuará la voluntad para construir el *proyecto idóneo*, ese proyecto que aún no existe y que alguien desea generar. Por ganas no paramos, si no somos nosotros vendrán otros. El renglón siguiente está listo para ser intervenido en cualquier momento. Tal vez lo mejor esté por imaginarse aún.

Referencias bibliográficas

- Casper. 1998. «Editorial», en: *Casper*, n.º 1, junio. México D. F.
- Debroise, Olivier et ál. 2007. *La Era de la Discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968–1997*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Museo Universitario de Ciencias y Arte.
- Espinosa, César y Araceli Zúñiga. 2002. *La Perra Brava. Arte, crisis y políticas culturales. Periodismo cultural (y otros textos) de los años 70 a los 90*. México: UNAM, Sindicato de Trabajadores de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hijar, Alberto (comp.). 2007. *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*. México: Casa Juan Pablos, CNCA, INBA, Cenidiap.
- Hijar, Cristina. 2009. *Siete grupos de artistas visuales de los setenta. Testimonios y documentos*. México: UAM, Conaculta, INBA.
- Medina, C. (s. f.). «Abuso mutuo I», en: *Crónicas del paraíso. Arte Contemporáneo y sistema del arte en México*. Benítez, Issa (ed.). México: Editorial Ephemera.
- Museo de Arte Carrillo Gil. 1985. *De los grupos, los individuos: Artistas plásticos de los grupos metropolitanos* (catálogo de exposición). México: Museo de Arte Carrillo Gil, INBA.
- Olascoaga, Sofía. 2010. *En conjunto: ¿Grupos, colectivos o colaboraciones?* México: Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado La Esmeralda.
- La PUS moderna*. 1989. n.º 1., noviembre–diciembre.
- Reyes, Francisco. 2011. «Espacios de activación social. Revén, antros, música y lecturas heterodoxas: Rogelio Villareal, Kurt Hollander, Francisco Reyes Palma, José Luis Paredes Pacho y Sol Henaro», en *Antes de la resaca... Una fracción de los noventa en la Colección del MUAC*. Publicación en preparación.
- Schmelz, Itala. 2007. «Trazos y convergencias: arte conceptual en México en la década de 1990». In: *Escultura Social. A New Generation of Art from Mexico City*. Chicago: Museum of Contemporary Art.
- Springer, José. «Espacios Alternativos: Oportunidad y oportunismo». *Unomásuno*. Suplemento Sábado, 23 de febrero de 1991.
- Viskin, Boris et ál. 2011. *El museo no es el único sitio. Surgimiento de algunos espacios y proyectos independientes*. Entrevista con Sol Henaro para la realización de este texto y otras investigaciones: documento inédito.

a:dentro

«NI ES LO MISMO NI ES IGUAL»: ¡UN MUSEO CON HISTORIA, ES UN MUSEO CON EXPERIENCIA!

Colección Permanente del Museo la Tertulia, Cali,
Colombia

Curaduría: grupo de investigación En un lugar de la
plástica.

Marzo–agosto del 2012, primera rotación de
la Colección

Debo confesar algo: escribir este texto me generó sentimientos encontrados con una institución cultural y una ciudad que, tal parece, hace muchas décadas no se relacionan ni se comprenden en absoluto. Y siento que, de una u otra forma, entro a mediar entre estos dos escenarios cuando me piden una reseña crítica sobre la Colección Permanente del Museo La Tertulia. Quienes han trabajado por su socialización en los últimos 8 años y, más recientemente, quienes realizaron su primera inmersión en las bodegas del Museo para poner en diálogo una colección que, más que patrimonio de los caleños, le pertenece a todo el país.

¿Y Cali? Soy caleña y hablar desde la perspectiva que me brinda esta condición me favorece, o me condena, porque no hay nada peor que razonar con ojo objetivo desde los afectos que provoca un espacio y un entorno que recuerdo desde mi niñez y circunda mi historia personal. Eso me sucede al hablar del Museo La Tertulia, su desconocido acervo patrimonial y una ciudad ahogada entre la crítica vacía y tibia, además de la poca iniciativa para emprender proyectos

relacionados con la identidad y el cuidado de lo propio. Considero que quienes propusieron una nueva y no única manera de *ordenar la casa*, en este caso, el grupo de investigación En un lugar de la plástica,¹ logran construir una mirada y un diálogo curatorial que no se había dado en este museo en sus 58 años de historia, especialmente si retomamos temas de tanta importancia y pertinencia para cualquier museo en Colombia como son la función pedagógica y la formación de públicos. Lo cierto es que el objetivo principal de esta exhibición, que de hecho se divide en tres rotaciones, volúmenes o versiones que se darán a lo largo del 2012 y el 2013, se cumple a cabalidad: socializar un patrimonio local que el común de la gente (y hasta los artistas en formación) no conocen; acercarlo bajo ejes temáticos que dan cuenta de la historia del Museo y cómo los artistas colombianos y extranjeros que han participado y legado su trabajo a esta institución han experimentado con el arte en

1 Grupo de investigación conformado por los artistas e historiadores del arte: Nicolás Gómez, Felipe González y Julián Serna, quienes trabajan juntos desde el 2006.

sí, la geografía, la ciudad, los espacios cotidianos, los objetos, el cuerpo, la institución misma y, sobre todo, *el papel* como material y nicho temático de este museo.

En medio de un panorama cultural como el caleño, donde reina la desinformación y la poca cercanía entre las instituciones culturales, el gobierno local y el departamental, me propuse escuchar y armar mi rompecabezas (que tenía bastante incompleto) sobre las versiones de las voces más pertinentes. Por tal razón, habla el Museo desde sus áreas de Divulgación y Educación; habla Miguel González, crítico, curador del Museo y su constructo más moderno; y, finalmente, habla En un lugar de la plástica, grupo que propicia (no lo digo en pasado porque lo sigue haciendo) esta nueva versión a través de un diálogo actual con la colección del Museo. Lo cierto es que había que recoger las pistas, pues lo que me inquietaba, a pesar de la buena acogida que ha tenido la exhibición de la colección en la comunidad, conocedora o no de su legado, era que seguía *el ruido* de la crítica basada en el desconocimiento. La iniciativa de visibilizar *un museo con historia* ¿corresponde a un esfuerzo entre muchos por exponer el legado del Museo? o ¿corresponde a un proyecto estructurado que ha madurado a puerta cerrada por más de 6 años?

Una colección con recorrido y tres rotaciones

Como quien recoge pistas en un juego, apto para niños, jóvenes y adultos, la exposición de la Colección Permanente del Museo La Tertulia, llamada como sus tres ejes curatoriales lo proponen: «Un museo con historia», «El arte en su lugar» y «El arte como experiencia», alude a una experiencia *de empalme informativo* con el espectador, sea este formado en las artes o no. Y el público del *no* es el que más le interesa a esta propuesta. Quienes hemos visto la colección, así como sus versiones fragmentadas en otras exposiciones temporales del Museo, disfrutamos con mucha satisfacción ver obras conocidas y otras que nunca habían salido de la bodega; por otro lado, al preguntarle a un niño o un estudiante de artes de primeros semestres sus impresiones sobre la exposición las respuestas concuerdan en algo: los temas anidados en cada piso

Cafetería del Antiguo Club Cultural La Tertulia. Catálogo Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1956-1996, Cali. Foto: Archivo Museo La Tertulia.



(cada uno con un eje temático, ¡sencillo!) aluden a todo aquello que circunda nuestra experiencia vital, por eso la recordación que ha generado en muchos espectadores comunes: ver cómo los artistas experimentan con el paisaje, la ciudad, la cotidianidad y los objetos, los animales, las máquinas y, ante todo, el cuerpo, resulta reconfortante cuando lo miras y lo entiendes desde lo más básico, pues es digerible y claro.

Tal como lo afirma Nicolás Gómez, integrante del grupo de investigación En un lugar de la plástica, entre los objetivos de la muestra está la formación de públicos que realmente se identifiquen con las actividades del Museo y lo disfruten, además de recibir todo el componente pedagógico, que, de hecho, sigue en crecimiento y desarrollo por parte de las áreas formativas y de comunicación del Museo y el grupo de investigación:

La apertura de la exhibición permanente del Museo La Tertulia ofrece una nueva experiencia

1

Un museo con historia



El intercambio

Live
Robert Rauschenberg
1969

La obra múltiple

Imagen del
juego anacrueto
Identifique sus
enemigos
Julio Le Parc
1970

Proyecto invitado

Este espacio se abre para invitar a artistas contemporáneos a proponer y desarrollar obras que dialoguen con la colección del Museo La Tertulia. Las nuevas miradas sugieren relaciones y fomentan interpretaciones que enriquecen la experiencia del visitante de la colección. La actividad de esta sala permite que se actualice constantemente la dimensión de la muestra permanente.

Arriba: plano primer piso. Plegable guía de visita de las salas de la Colección. Primer piso titulado «Un museo con historia» y sus respectivas temáticas en sala: el intercambio, la obra múltiple y proyecto invitado. 2012, Cali. Foto: Archivo Museo La Tertulia.

Abajo: plano segundo piso. Plegable guía de visita de las salas de la Colección. Segundo piso titulado «El arte en su lugar» y sus respectivas temáticas en sala: paisaje, la ciudad, los espacios interiores, los objetos. 2012, Cali. Foto: Archivo Museo La Tertulia.

2

El arte en su lugar



Paisaje

Sin título
Ignacio Gómez Jaramila
1959

La ciudad

De la serie Lugares
Evar Botulillo
1976

Los espacios interiores

Cada noche un amor
María de la Paz
Jaramila
1980

Los objetos

Posibilidades de
una pera
Gustavo Zalamea
1986

a todos los habitantes y visitantes de Cali. Se presenta como una opción para el entretenimiento y la educación. Complementa los procesos de formación de escolares y universitarios. Fortalece la oferta turística de la región. Enriquece las investigaciones de especialistas. Ofrece a las familias y a los visitantes la oportunidad de conectarse con imágenes e ideas de su identidad cultural. (Gómez 2012)

Lo cierto es que la propuesta curatorial constituye una mirada ante el objeto de estudio: *sí comunicativa* y es *clara*, ese era el objetivo. Sus textos son

descriptivos, las fichas fueron realizadas entre la revisión formal y las anécdotas de las entrevistas a los artistas (Gómez 2012), hubo todo un juego de espacialidad con el montaje en las salas, quedando al final, y en total, 200 obras de la colección de 1.500 que reposan en sus bodegas. Además, nunca se planteó una línea cronológica para la propuesta y pienso que obviar ese tratamiento tan convencional les permitió tratar otras vías que se debaten entre lo básico del concepto hasta la claridad casi exagerada de este.

El ruido de la crítica

Antes y después de la actual exposición, referenciar al Museo dentro y fuera de Cali era sinónimo de crítica inmediata, como un ruido permanente: que si la Colección se está pudriendo en las bodegas, que su directora tiene poca acogida entre el medio artístico, en fin, solo comentarios desde las vísceras. En suma, una crítica que, con toda seguridad —y muchas veces— desconoce los procesos que ha llevado a cabo la institución en los últimos ocho años. Las versiones, tergiversadas en su mayoría, sobre por qué el Museo estaba en declive no iban más allá de apreciaciones personales hacia sus directivas, observaciones de corta vida, porque nunca llegan más allá del pasillo universitario o el corrillo en una exposición. Salir de ese acaloramiento momentáneo que nos lleva a hacer comentarios acerca de lo que no sabemos nos vendría muy bien a los caleños.

Esta exposición «ni es lo mismo, ni es igual», como se dice coloquialmente, porque no es lo mismo de siempre ni es igual a las exposiciones de la colección que se curaron o se montaron hace unos años atrás. Son esos mismos criterios tradicionales los que critica la propuesta actual por considerarla, sobre todo, ajena a nuestra localidad. Es verdad que la centralidad del discurso artístico capitalino es apabullante, pero ¿por qué tanto reproche sobre quienes hoy nos proponen una mirada curatorial de nuestra Colección? ¿Por qué

vienen de Bogotá? Y me pregunto: ¿Hubo algún candidato en la localidad? Al parecer no, y no fue por falta de propuestas por parte de la dirección del Museo.

Ahora queda todo por decirse y hacerse cuando se hable de nuevas adquisiciones y donaciones, ojalá de obras de arte contemporáneo que por el momento son muy pocas en su haber. Una crítica bien recibida sobre este tema fue la realizada por Miguel González, quien, a pesar de sus divergencias con la propuesta del grupo de investigación, participó y contribuyó con la serie de entrevistas que realizó el grupo para levantar la historia del museo. Así lo comenta en entrevista vía correo electrónico:

Las fichas técnicas no tienen el año de adquisición ni su procedencia, las cuales fueron eliminadas, a pesar de que siempre se ha llevado un récord de las mismas. Eso no estimula mucho las donaciones de los artistas ni de los particulares o empresas que aportaron estas obras en su debido momento y tampoco prepara un buen futuro para adquisiciones de este tipo. La Colección del Museo de Arte Moderno La Tertulia es la historia de sus exposiciones ilustrada a través de su acervo. Seguramente cuando uno no sabe la historia de la institución sino que tiende a imaginarla y no conoce la trayectoria de sus exposiciones y adquisiciones y procura visualizarla a vuelo de pájaro, entonces el camino más corto es mirar imágenes de distintos

Plano tercer piso. Plegable guía de visita de las salas de la Colección. Tercer piso titulado «El arte como experiencia» y sus respectivas temáticas en sala: cuerpo, retrato, las máquinas, animales. 2012, Cali. Foto: Archivo Museo La Tertulia.

El arte como experiencia 3

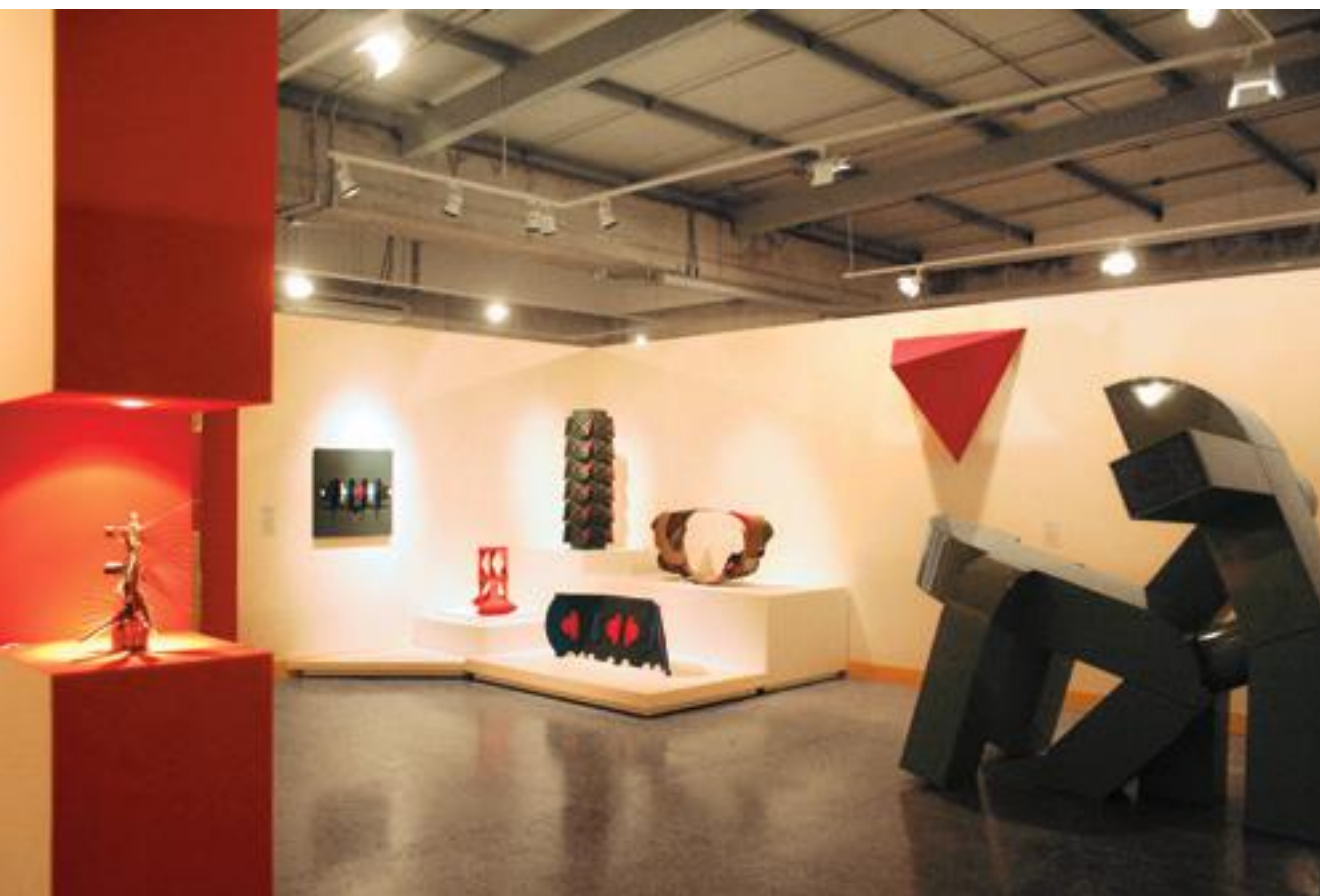


momentos y estéticas sin importar la cronología y los contextos y agrupar fácilmente símiles. (González 2012)

Claramente, la manera de concebir una propuesta curatorial por parte de González corresponde a una escuela de formación moderna, en donde los públicos a los que había que formar y responder eran otros; no obstante, su mirada es válida y respetable, incluso por el peso histórico que contiene y por la evidencia de una brecha generacional que se revela en su concepción del mundo artístico. Otras ideas a considerar que parten de su comentario son el abuso y literalidad al tema pedagógico, pero ¿no fue acaso ese el objetivo que se le presentó al Museo por parte del grupo de investigación? Es clara mi postura, defendiendo su propuesta porque, como cualquier proyecto serio que se propone a una institución, traza unos objetivos y los cumple con resultados: el público asiste y no es un público conocedor, buena falta que hace formar personas sensibles en una ciudad tan *acalorada* como esta. Gran parte de los comentarios de quienes conocen el Museo o tienen una formación artística

hacen énfasis en el carácter elemental de los textos de sala y los ejes curatoriales. ¿Sería una especie de subvaloración al espectador manejar temas tan básicos? Probablemente para el público formado es todo un lugar común, pero para quien reclama una escritura llana y sencilla esta exposición cumple con informar y sensibilizar al espectador común. En realidad, discrepo de esa diferencia entre el espectador formado y el común, somos espectadores al fin y al cabo y así no lleguemos a las mismas conclusiones se tocan fibras experienciales con la exposición.

Es curioso, pero a la historia del Museo la ha atravesado su concepción arquitectónica al albergar lo que para la época entronizaba el arte moderno, aunque su máximo valor agregado fue haberse pensado como una receptora del arte sobre papel, la gráfica como un medio técnico que respondía al espíritu de las décadas del setenta y del ochenta, con su respectivo apogeo y declive. Actualmente, el 86% de la Colección del Museo la conforman obras en soporte de papel, lo cual siempre ha constituido un reto para



Vista general sala Máquinas, piso 3. Salas de la Colección Museo La Tertulia, 2012, Cali. Foto: Archivo Museo La Tertulia.

Vista general sala Cuerpo, piso 3. Visita previa de la prensa invitada a la apertura de la exposición el día 2 de marzo. Salas de la Colección Museo La Tertulia, 2012, Cali. Foto: Archivo Museo La Tertulia.



la institución debido a las exigencias de las instalaciones actuales, situadas en un área de gran humedad. Afortunadamente el Museo ha respondido con la necesidad de mantener la Colección en soporte de papel en condiciones profesionales de preservación, para lo cual contrató a una especialista formada en la materia quien para esta exhibición cuidó de forma meticulosa desde la luminosidad y la nueva marquetería hasta la rotación de la colección en tres versiones, para respetar los tiempos de montaje de este tipo de soportes (que no puede ser mayor a cuatro meses). Por otro lado, la colección que actualmente vemos está montada en un espacio problemático debido a su disposición espacial en sí; el diseño arquitectónico que se planteó inicialmente para el edificio que albergaría los tres pisos, en conjunto denominado salas de la Colección, tuvo un polémico inicio, pues se construyó inicialmente con accesos de luz que no eran idóneos para la conservación de las obras en papel. Este edificio, construido en la década del noventa, fue reformado para cumplir con los requisitos de conservación de las obras, hecho que generó duras críticas tanto para las antiguas directoras del Museo como para la directora actual, María Paula Álvarez, desde su llegada al cargo. Lo cierto es que María Paula ha respondido a los problemas de mayor urgencia del Museo, tras

bambalinas y en el silencio, a veces molesto e injustificado, pero ha cumplido y eso no puede desconocerse.

A pesar de las buenas nuevas que ha traído esta apertura de la Colección y de los buenos comentarios que ha generado la muestra entre sus pares —como es el caso del Museo de Arte Moderno de Medellín—, nuestro museo no goza todavía de buena receptividad ante el medio artístico. Las empresas responden y hay patrocinios importantes, pero ¿cómo la ve el medio artístico local? Anteriormente, su figura se percibía ausente y un tanto tímida frente al escenario, un escenario que debe ser *tomado por los cuernos* porque no es justo realizar tanto trabajo sin socializarlo. María Paula ha levantado el Museo a fuerza en ocho años de trabajo, y por lo que ha logrado debe hacer sentir su presencia, tener más incidencia y mayor participación en los escenarios artísticos locales. Si bien ha tocado las puertas del Museo Nacional para capacitarse y capacitar a su gente, es conveniente que ella como directora conozca y se relacione de manera más directa con el público principal del Museo: los artistas; así le apueste a una curaduría democratizante, didáctica y ligera en su comprensión (más no en su concepción) que forme públicos ajenos al arte, el principal consumidor del Museo es el artista. Cabe entonces preguntarse,



Vista general de las obras: (Izquierda) Pedro Alcántara Herrán, *El martirio agiganta a los hombres - raíz*, tinta china sobre papel, 1966; (centro) Hernando Tejada, *Terresa la mujer mesa*, talla en madera con aplicaciones, 1970; (derecha) Sonia Gutiérrez, *Y con estos lazos me izaron*, acrílico sobre tela, 1980. Sala Cuerpo, piso 3. Salas de la Colección Museo La Tertulia, 2012, Cali. Foto: Archivo Museo La Tertulia.

¿cómo conoce María Paula Álvarez al grupo de investigación En un lugar de la plástica? Todo esto se propicia por los encuentros en capacitaciones en el Museo Nacional de Colombia; en sus instalaciones conoció el trabajo del grupo en curadurías tan interesantes y polémicas como el caso de la sala Modernidades del Museo Nacional y la exposición «La Vuelta a Colombia».

Ahora bien, el Museo reunió muchos esfuerzos para que la prensa local y nacional estuvieran presentes en la apertura de la Colección: el periódico *Arteria*, la revista *El Malpensante*, los diarios *El Espectador* y *El País* de Cali; este último realizó toda una campaña de expectativa durante los días previos a la inauguración. Aunque el despliegue por parte de los otros medios no fue el esperado, con algunas excepciones por supuesto, existe una alianza de comunicaciones con el periódico *El País* de Cali. Sin embargo, me pregunto ¿por qué el museo no socializa todos sus logros? Cuando se ha trabajado tanto y la comunidad *especializada* no valora lo que ve, valdría la pena

emprender la tarea de la publicación de un boletín informativo que dé cuenta de lo que ha hecho el Museo. No se trata de dar explicaciones, es, en cambio, una manera de informar a una comunidad que entre tanto ruido parece no poder escuchar con claridad las voces que dialogan en y desde el Museo. Con la visibilización de su colección gran parte de la tarea está hecha. Ahora queda otro derrotero: las Juntas asesoras en Artes Visuales del Museo deben reestructurarse, modernizarse, incluir asesores nacionales e internacionales que le den aire y aporten distancia crítica a las opiniones que anteriormente se basaban en la amiguismo y la extrema informalidad.

Cabe resaltar que la propuesta curatorial fue juiciosa en su investigación a pesar del corto tiempo trazado para la ejecución: un año. Tiempo durante el cual se tuvieron en cuenta las opiniones del crítico y curador del Museo, Miguel González, y se tomó distancia de estudios curatoriales anteriores, como lo fue el levantamiento curatorial realizado en el 2008 por Elías Heim,

que finalmente no llegó a culminarse. Lo que sí realizó Heim fue una exposición conmemorativa del Museo, contando su historia desde su legado arquitectónico: «Museo la Tertulia: 54 años de historia», exposición realizada en el 2010.

El área de Educación y el grupo de investigación pretenden continuar las iniciativas pedagógicas y participativas con la publicación de un periódico que ahonde en el análisis de las salas de la Colección, a través de una recopilación de documentos realizados por los artistas que hoy muestran sus obras, por citar solo una de las ideas de mayor acogida. A la fecha, este proyecto está en curso y se complementará con las experiencias en las visitas guiadas, una de las cuales ya tuvo lugar y se realizó en compañía de la misma Gloria Delgado, exdirectora del Museo.

Otro aspecto interesante que repunta en el área de Educación del Museo es la apertura de espacios de discusión para el arte contemporáneo, asunto que ha sido muy fluctuante en su historia. Actualmente se encuentra adscrito al Museo el Espacio de Arte Contemporáneo (EAC), una plataforma de discusión que trabaja en conjunto con el proyecto Cali/Cal y que plantea como propuesta el intercambio entre grupos estudiantiles de artistas y profesores, tanto de Berkeley como de Cali.

Resultó muy grato encontrarse en la exposición no solo con la fauna conocida del arte caleño, sino también con el público de los colegios y universidades, y aquel público que oscila entre los estratos 1, 2 y 3. Más de 400 personas visitaron el Museo durante el primer fin de semana que estuvo abierta la exposición al público, lo cual es una cifra récord en comparación con las muestras anteriores que se caracterizaron por ser exposiciones temporales o refritos del acervo. Claramente esta exhibición reivindica y refresca la colección del Museo, mostrándola con un guión juicioso que rotará por un año consecutivo. Ahora, vale la pena pensar que sería interesante —y conveniente— verla por lo menos dos años más, para fijar una recordación importante en el público caleño.

La consigna es *en Cali hay un museo de arte*, como bien lo argumentó el grupo investigador. Y esto se debe a la necesidad de reivindicar un patrimonio, de subsanar tanto el olvido como la negligencia de administraciones locales y gubernamentales; hay un archivo infinito y poderoso que cualquier investigador del arte querría revisar y conocer.

De manera especial, agradezco al Museo por sacar la cabeza y darse su lugar en el medio cultural de Cali; a sabiendas del fuerte peso de la tradición con la que lidian, mirarse como un museo que hace y recibe exposiciones es un gran avance para reconocerse

Vista general sala Paisaje, piso 2. Salas de la Colección Museo La Tertulia, 2012, Cali. Foto: Archivo Museo La Tertulia.





Miler Lagos. *Mal de Archivo*, instalación con archivo documental del Museo La Tertulia, 2012, Cali. Foto: Adriana María Ríos.

de manera internacional en el futuro, ojalá del mismo modo como sucedió hace 40 años. También agradezco al grupo de investigación En un lugar de la plástica por haber quebrado el hielo de las nuevas lecturas curatoriales dentro del Museo y por haber potenciado su legado y darlo a conocer de una manera fresca y didáctica. Esta es una propuesta entre muchas y se espera que desde Cali vengan más propuestas interesantes y que entren en diálogo con su Colección. Los integrantes de En un lugar de la plástica no fueron los primeros ni serán los últimos, pero es evidente que sí son quienes mostraron un modo de dar a conocer una herencia cultural que no solo le pertenece a los caleños, sino también al público nacional.

Referencias bibliográficas

- El País*. 2012. «Museo La Tertulia, de Cali, clave en la historia del arte moderno en Colombia», 3 de marzo. Cali. Disponible en <www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/museo-tertulía-clave-en-historia-del-arte-moderno-en-colombia>, consultado el 17 de agosto del 2012.
- Estrada, Andrea. 2012. Entrevista de Adriana Ríos a la coordinadora del área de Divulgación del Museo La Tertulia, 25 de junio. Documento inédito.
- Gallón, Angélica. 2012. «Obras gráficas y en soporte de papel. Los 1.500 secretos de la Tertulia», en: *El Espectador*, 6 de marzo. Cali. Disponible en <www.elespectador.com/impreso/cultura/articulo-330726-los-1500-secretos-de-tertulía>, consultado el 17 de agosto del 2012.
- García, Germán. 2012. Entrevista de Adriana Ríos, 24 de junio. Documento inédito.
- Gómez, Nicolás. 2012. Entrevista de Adriana Ríos, vía Skype, 25 de junio. Documento inédito.
- González, Miguel. 1986. «Texto introductorio», en: *Catálogo Museo de Arte Moderno La Tertulia 1956-1986*. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, págs. 2-3.
- González, Miguel. 2012. Entrevista de Adriana Ríos, vía correo electrónico, 24 de junio. Documento inédito.
- Iregui, Jaime. 2012. «Crítica En Directo # 13: Museo La Tertulia», en: *[esfera pública]*, 30 de junio. Disponible en <esferapublica.org/nfblog/?p=36524>, consultado el 17 de agosto del 2012.

- Osorio, Ángela. 2012. Entrevista de Adriana Ríos a la coordinadora del área de Educación del Museo La Tertulia, 25 de junio. Documento inédito.
- Uribe, Maritza. 1996. «Texto introductorio», en: *Catálogo Museo de Arte Moderno La Tertulia 1956–1996*. Cali: Museo de Arte Moderno La Tertulia, pág. 7.

Por Adriana María Ríos Díaz

Maestra en Artes Plásticas del Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali. Candidata al título de magíster en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad de la Universidad Nacional de Colombia con la tesis «Un lugar sin secretos: Taller Corporación Prográfica de Cali 1977–1982». Es profesora del programa de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana de Cali y conforma el grupo de investigadores del proyecto libro Vida y Obra del maestro Pedro Alcántara Herrán.

a:dentro

RECORRIDO DE CUERVO

«Viaje al fondo de Cuervo»

Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá

Noviembre del 2011 a marzo del 2012

A su muerte en París en 1911, Rufino José Cuervo, el más prestigioso de los filólogos colombianos, legó a la Biblioteca Nacional de Colombia más de 5.000 libros, de los más de 6.000 de su colección. El resto de ellos, principalmente tratados sobre América, fueron heredados a la Biblioteca de París, posiblemente en un intento de hacer comprender a Europa la historia de estas tierras.

La exposición «Viaje al Fondo de Cuervo», abierta para el centenario de su muerte por la Biblioteca Nacional de Colombia, fue un acercamiento tanto a estos libros que conforman el Fondo Cuervo, como a la vida y obra del autor de dos monumentales piezas sobre el idioma español, aún hoy punto de referencia para escritores, científicos y creadores de la lengua: *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano* y el *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*.

En el espacio de la sala se expusieron unos 1.800 de estos libros en estanterías de metal y vidrio, estanterías que subían zigzagueantes del suelo al techo a

modo de una torre de Babel tensa, siempre a punto de quebrarse, de derrumbarse, tal como la torre bíblica, tal como el trabajo de Cuervo. Algunos libros abiertos, otros solo mostrando sus lomos. Los abiertos acompañados por las fichas bibliotecarias que el mismo Cuervo elaboró para encontrarlos mejor en las repisas de su casa. Eran libros que, por una pensada disposición en sala, reconstruían no solo su obra sino, sobre todo, su carácter: el primero que se encontraba abierto era, precisamente, uno de José María Vargas Vila. Vargas Vila —liberal, radical y anticlerical— le dedicó la edición de sus poemas a Rufino, a un católico y conservador que, a pesar de serlo, atesoró el libro de su compatriota.

Luego se encontraba el libro de Ezequiel Uricoechea (amigo y profesor de Cuervo, el que con sus ruegos logró convencerlo de vivir en París): *Gramática, vocabulario, catecismo i confesionario de la lengua chibcha. Según antiguos manuscritos anónimos e inéditos, aumentados i corregidos*. Libro sobre una lengua silenciada y libro escrito en «ortografía radical», o aquella

Vista general de la exposición «Viaje al fondo de Cuervo», 2012, Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá. Foto: Bárbara Santos, cortesía de la Biblioteca.



forma de escribir que, con Uricoechea a la cabeza, impusieron los liberales colombianos en la década de 1860, una ortografía que Cuervo no aceptó, lo que no impidió que conservara el libro y el amigo.

De manera acertada, la curaduría pone a dialogar esta publicación de Uricoechea con la primera gran obra de Cuervo, *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano*, de la que preparó seis ediciones en vida, todas distintas, corregidas, deshechas, rearmadas. Sobre la primera de ellas comenzó pruebas en 1867 y fue impresa, por fin, en 1872; la última apareció solo en 1914. Y digo que es acertado el diálogo porque de pretender corregir los modos de habla bogotanos, para acercarnos a España, Cuervo pasa a ver en ellos la historia de su idioma:

Quando redacté por primera vez esos apuntes, era muy joven, era maestro, lleno de fe en las reglas y en mis maestros; la violación de las unas y la irreverencia para con los otros me sacaban de mis casillas, de modo que en todo el libro se transparentaba la férula del pedagogo (y sepa usted que yo la tenía propia, para que los

alumnos no saliesen con que se había perdido la del colegio). En las ediciones sucesivas algo he ido atenuando el tono dogmático, y acaso en la última desapareciera casi del todo [...]. (Cuervo citado en Santos 2006)

Leo esto y pienso en Fernando Vallejo:

No hay un uso correcto de la lengua. Cada quien habla y escribe como puede y cada quien es sus palabras: las que usa ante todo, y después, calladamente, las que deja de usar. (Vallejo 2012)

De esta búsqueda en las palabras propias a la siguiente gran obra de Cuervo, *el Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, no hay sino un enmarañarse en la materia viva del idioma, en el amor al idioma, que es lo que significa, de principio a fin, la palabra *filólogo*, querer atrapar ese río imposible de lo vivo.

En la segunda parte de la sala se encontraban las libretas de apuntes en las que Cuervo consignó todas las palabras que merecían figurar en su *Diccionario*, ya fuera por su dificultad, por sus múltiples acepciones o



Detalle plóter de la exposición «Viaje al Fondo de Cuervo», 2012, Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá. Foto: Bárbara Santos, cortesía de la Biblioteca.

por los cambios sufridos. Las originales estaban protegidas en vitrinas, mientras reproducciones a color se encontraban al alcance de la mano, para que uno pudiera seguir su letra minúscula.

«Viaje al Fondo de Cuervo» fue un espacio de libros, una suerte de teatro de la memoria que podía recorrerse paso a paso, tal como si reconstruir la historia fuera avanzar por la materialidad de esos bloques de papel, cuero, laminilla de oro, tinta; como si recordar exigiera agacharse o ponerse de puntillas, o alejarse para verlos todos de un golpe, o aguantar de pie para seguir las imágenes de los que estaban abiertos, y cuya lectura se truncaba, pues el libro, necesariamente protegido por la vitrina, no podía ser cambiado de página.

Y tal como la torre de Babel, la biblioteca se desmoronaba en todos los idiomas posibles —gramáticas latinas, griegas, árabes, sánscritas, chibchas, diccionarios de tres y cinco lenguas usados por los viajeros del siglo XIX, léxicos de alemán, francés, latín, italiano, ruso—. Una torre hecha de libros, los cuales, siendo inmensamente pesados, pretenden elevar su contenido al cielo, hacerse inateriales tal como aparenta el pensamiento; teatro de la memoria que, en la materialidad de los libros presentes por miles, hablaba no solo de los idiomas, sino de la historia política que exhiben cuando son dichos, pero sobre todo cuando son silenciados.

Estaban allí también manuales de anatomía y de industria, una extensa colección de biblias que incluía la llamada “del oso” (versión protestante prohibida por la iglesia católica): un católico tan católico como

Cuervo guardando una biblia protestante, guardando las obras de Vargas Vila; un conservador aferrado a los poemas de Quevedo, un hispanista con los libros de Uricoechea, en fin, una figura que muestra una Colombia del XIX que parecía aspirar a ser más que la interminable guerra que conocemos, en la que vivimos.

En 1840, cuatro años antes de que nacieras, nos estábamos matando en la Guerra de los Supremos o de los Conventos. En 1851, cuando ibas a la escuela, nos estábamos matando en la guerra entre José Hilario López, liberal, y los conservadores. En 1854, cuando siendo todavía un niño acababas de perder a tu padre, nos estábamos matando en la guerra de los gólgotas contra los draconianos. En 1860, a tus dieciséis años y siendo ya amigo de Miguel Antonio Caro, un joven como tú, nos estábamos matando en la guerra de los conservadores centralistas contra los liberales federales. En 1876, cuando ya habías publicado tus *Apuntaciones críticas* y montado la fábrica de cerveza, nos estábamos matando en la guerra entre los conservadores de la oposición y los radicales del gobierno. Te fuiste luego a París y siguieron las cosas como las dejaste: en 1885 nos estábamos matando en la guerra entre los radicales librecambistas y los conservadores proteccionistas. En 1895 nos estábamos matando en la guerra entre los rebeldes liberales y el gobierno de la Regeneración, que había ido a dar a las manos nadie menos que de tu amigo Caro. Entre 1899 y 1902 nos estábamos matando en la Guerra de los Mil Días. El siglo XX empezó pues como acabó el XIX, y así siguió: matándonos por los puestos públicos en pos de la presidencia, supremo bien. (Vallejo 2011)

Este era el centro del mundo, los libros. Pero, desde las paredes, varios tipos de texto, en varios soportes—video, papel, audio, plóter de corte—, intentaban establecer un diálogo con ellos.

El pasillo inicial se abría con tres tipos de plóter: el panel cronológico de la familia Cuervo, los dibujos de Manuel Kalmanovitz inspirados en esta historia y la presentación de la exposición. Al finalizar el pasillo, en la pared central, se encontraba otro plóter que

exponía las acepciones de la palabra «acabar», según se encuentran en el *Diccionario*. Y otro texto más pequeño explicaba que se escogió esta palabra por la imposibilidad de Cuervo de acabar semejante tarea, en 16 años de trabajo continuo llegó únicamente hasta la letra «D». Acompañando este plóter se exponían otros dibujos de Kalmanovitz, esos sí en papel y en pequeño formato, sobre cada una de las acepciones de «acabar». Luego, frente a los estantes, estaba otro plóter en que, con dibujos de Carolina Ruiz, citaba algunos fragmentos de las *Apuntaciones*.

Además, distribuidos en sala, se proyectaban tres videos de Bárbara Santos, grabaciones de audio cuya única imagen era la transcripción de los diálogos blanco sobre negro. Grabaciones de voces que no pretendían remontarse a las acepciones y las etimologías, pero que, en cambio, permitían saber, de un solo golpe, el lugar físico y el lugar social del personaje que hablaba. «Es el bien hablar una de las más claras señales de la gente culta y bien nacida», afirmó Cuervo (1972). Los videos permitían reconstruir paisajes con su iluminación, edades, vestimentas, incluso escenas con suspenso: la plaza, el campo, la oficina, las «ollas» quedaban clarísimos aun en su ausencia. Tal como llegó a saberlo el filólogo, el habla es el lugar mismo. Pero estos videos dialogaban además con la voz de Cuervo, uno de los tesoros de la colección: la grabación de un saludo que mandó de París a Quito a su amigo Belisario Peña, en uno de los primeros artilugios de registro.

Finalmente, el espectador se encontraba con la obra *30 días*, de Juan Mejía, una pieza que interpela ya no solo las palabras, sino el mismo quehacer de Cuervo en las páginas de sus libros. *30 días* es una colección, realizada en el 2007, de mínimos recortes de periódico que forman dibujos, paisajes, torres en hojas tamaño carta. Bajo una regla impuesta cada mañana, el artista buscaba, rastreando la edición del día de *El Tiempo*, las palabras y letras que allí cabían. Deshacer en palabras las noticias, para ver el tamaño de cada una de ellas, desenmarañar lo que está revuelto y agrupar lo que está disperso, es revelar el secreto del periódico, la construcción que pretende hacer del mundo.



Exposición «Viaje al fondo de Cuervo», 2012, Biblioteca Nacional de Colombia, Bogotá. Foto: Bárbara Santos, cortesía de la Biblioteca.

Con los visitantes pasamos buen tiempo descubriendo la regla de cada caso, viendo la escasez de la palabra «arte», leyendo toda junta la publicidad que siempre está dispersa.

Y sin embargo, aun con la riqueza de estas interpe-
laciones, yo me empeñaba en extrañar dos cosas: ver
y tomar todos los libros, por un lado, y ver el diálogo
directo con Cuervo.

La sala de exposiciones de la Biblioteca es pequeña.
Ver esa sala atiborrada con 5.000 libros, como quisiera
yo, para recorrerla sin más, sin que hubiera una sola
explicación y que ellos mismos reconstruyeran el mundo
como lo hicieron ante Cuervo, podría no ser posible
físicamente, ya la cantidad de 1.800 libros expuestos
era abrumadora, mientras ampliarla, muy probable-
mente, implicaría cerrarle la entrada a los visitantes.
Tal vez el exceso habría terminado por hacerlos inac-
cesibles. Y lo que vi fue que la exposición era accesible,
vi el interés de jóvenes, de niños, de adultos y,
sobre todo, de los medios comunitarios.

Lo otro, el diálogo directo con Cuervo, que es el de
Fernando Vallejo, era lo que más extrañaba. Porque
podemos alabar mil veces a Cuervo, decir que no hay
nadie como él, pero sabemos que no, que está Vallejo.
¿Por qué no estaba, entonces, Vallejo? Porque el
verdadero diálogo, el que podemos olvidar, la furia en
palabras que le habla al país de Cuervo está en Vallejo.
Decir que nadie se acerca a Cuervo es quitar la dureza
política de nuestra vida en este lugar, el lugar de los
que han huido tal como ellos lo hicieron.

Cuervo era profundamente católico, y en
segundo lugar, profundamente colombiano. La
historia de Colombia pasa por su vida como por
la mía. Su padre era un político, como el mío.
Pero Cuervo no lo fue; y yo, como él, tampoco
lo fui. Ahora bien, la Colombia de ayer es la
misma de hoy. Los países, como las personas, en
esencia no cambian. Así, lo que diga en mi libro
de la Colombia de su tiempo, lo estoy diciendo
también de la del mío. (Vallejo 2012)

Y es por esto que aquí solo cito a Vallejo, para que estemos seguros de que en estas dos formas de hablar que se enfrentan está la continuidad de un enorme trabajo con las palabras, unas que están en este mundo, y para que sepamos que no nos tenemos que resignar al silencio. Y así, solo por gusto, cito también esto:

[Padilla]: Usted se convirtió en albacea de don Rufino. ¿Cómo mantener a salvo el legado de Cuervo de abogados del diablo como el procurador Ordóñez?

[Vallejo]: El procurador Ordóñez es un pirómano y un malnacido. Y que la ponga conmigo como quiera a ver cómo nos va. (Vallejo 2012)

Referencias bibliográficas

Santos Molano, Enrique. 2006. *Rufino José Cuervo, un hombre al pie de las letras*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Vallejo, Fernando. 2011. «En el centenario de la muerte de Rufino José Cuervo». Discurso. Disponible en: <www.banrepcultural.org/blog/noticias-de-la-biblioteca-luis-angel-arango/discurso-inaugural-por-fernando-vallejo>, consultado el 5 de julio del 2012.

Vallejo, Fernando. 2012. «Yo en parte soy Cuervo». Entrevista de Nelson Fredy Padilla, en *El Espectador*, 21 de abril. Disponible en: <www.elespectador.com/impreso/temadeldia/articulo-340342-yo-parte-soy-cuervo-fernando-vallejo>, consultado el 5 de julio del 2012.

Por María Buenaventura

Artista plástica, filósofa, con estudios de creación escénica. Sus obras, centradas en el crecimiento de las plantas, la historia de los alimentos y los usos de la tierra, han merecido diferentes distinciones. En el 2012 se desempeñó como guía de la exposición «Viaje al Fondo de Cuervo», de la Biblioteca Nacional de Colombia.

a:fuera

¿PUEDE LA REALIDAD SUPERAR AL ARTE?

7ª Bienal de Berlín

Curaduría: Artur Żmijewski

27 de abril al 1 de julio del 2012

En el 2012 se presentó la Bienal de Berlín, uno de los eventos más importantes de arte contemporáneo en Alemania, revestida de lo subversivo. Bajo el título «Forget Fear» se hace referencia a las transformaciones sociales y la resistencia como un fenómeno estético que tiene lugar en lo cotidiano. Cada dos años, la Bienal sigue ofreciendo un espacio de diálogo entre las posiciones establecidas e independientes del arte contemporáneo. Así mismo Berlín es un punto de encuentro ideal para el arte del este y del oeste. En esta ocasión, el artista Artur Żmijewski fue el responsable de la curaduría de la 7ª Bienal de Berlín. Nacido en 1966 en Varsovia, Żmijewski es conocido principalmente por sus acciones provocadoras y videos sobre temas sociales y políticos controvertidos. Con sus trabajos, Żmijewski pone el dedo en la llaga en problemáticas históricas y morales de la sociedad europea. Su concepto para la Bienal acentuó una rebelión contra la estructura del arte contemporáneo, que se permitió tratar temas sociales y políticos para darse ella misma palmaditas en la espalda bajo la apariencia de un elevado compromiso social.

La curaduría de Żmijewski planteó la cuestión de un arte revolucionario, basado en la incertidumbre que seguramente hemos experimentado al visitar una exposición de arte: ¿En qué medida se incide en la realidad a través de un arte que se describe como políticamente comprometido, es decir, aquel que aborda temas como el tráfico de drogas, la trata de blancas, el desastre ecológico, el problema global de refugiados o los conflictos del cercano oriente? ¿Es la presencia de esos temas en el arte contemporáneo una toma de posición políticamente correcta que, por un lado, recalca lo que muestran los medios de comunicación y por otro rechaza estos hechos con las manos atadas? ¿Puede incidir la presencia, la documentación, la crítica y el trabajo de estos temas en el contexto del arte más que el gesto de señalar directamente con el dedo índice y desatar simplemente una leve consternación?

Żmijewski se interesó por el impacto real de una práctica artística en la sociedad y por las condiciones que la vinculan a lo político. Se buscó separar a la

7ª Bienal de Berlín del círculo vicioso que Z' mijejski llama «desvanecimiento creativo» para mostrar un arte que «incide en la realidad y que abre un espacio donde lo político tiene lugar». La independencia que él como artista ha tenido en la mayoría de sus proyectos es, en el caso de la Bienal, algo difícil de mantener. El proyecto fue financiado por el Fondo para la Cultura Alemana con 2,5 millones de euros y además se llevó a cabo en las instalaciones del KW Institute for Contemporary Art que es administrado por una asociación de arte y por la Oficina del Senado de Berlín para la Ciencia, la Investigación y la Cultura. El alcance de lo institucional en la Bienal es muy complejo. Además de la muestra en el KW se presentaron otras exposiciones y acciones temporales en lugares oficiales como la Deutschlandhaus en Potsdamer Platz, el Berliner Spreepark así como en distintos lugares en el espacio público.

Žmijewski cuestionó ese marco institucional al integrar en el equipo de trabajo actores que pertenecen al campo del arte y al activismo político. Joanna Warsza, proveniente de Varsovia, fue curadora asociada al proyecto, quien ha trabajado principalmente en el espacio público en relación a aspectos sociales y políticos. Igualmente, colaboró el grupo Voina de Rusia que se ha caracterizado por sus proyectos subversivos en la calle, con los que confrontan al autoritarismo ruso y que regularmente son respaldados por activistas anónimos.

El trabajo de investigación previo a la Bienal tuvo como resultado central el despliegue de una alternativa a la convencional selección de trabajos para un evento de este tipo. Así, se propuso un diálogo con los artistas para elaborar en conjunto los fundamentos de lo que debería aportar la Bienal. Al lado de proyectos como los de Pawel Althammer, Khaled Jarrar y Teresa Margolles se abrió espacio a distintas iniciativas que se mueven en la frontera entre arte y compromiso social, por lo que se invitaron representantes de distintos movimientos *Occupy* y de diversos grupos de activismo político. Presentar iniciativas que normalmente actúan por su propia cuenta y en contra de

Entrada principal del KW Institute for Contemporary Art, 7ª Bienal de Berlín, 2012.
Foto: Schirin Kretschmann.



un sistema institucional parecería absurdo. Žmijewski reunió a estas iniciativas en el espacio central de la muestra en el KW con lo que se invitó a una reflexión sobre la pluralidad de orientaciones políticas. Para sorpresa del público, Žmijewski también le confió a estos activistas la concepción de la rueda de prensa. De este modo se trasciende el formato de una bienal de arte y se permite que otro tipo de acciones se lleven a cabo.

La entrada principal del KW estuvo flanqueada con textos como «Stop War» o «Revolution» que prepararon el ingreso del público al área donde se reunieron los grupos activistas. En el espacio principal de la Bienal, los visitantes se encontraban en medio de un ambiente similar al de un campamento que poco tenía que ver con la presentación de objetos de arte como esculturas, películas o videos. Alrededor de una inmensa tienda de campaña yacían un montón de volantes impresos de forma ordinaria, en las paredes se habían pegado distintos carteles unos sobre



Vista del espacio principal del KW Institute for Contemporary Art donde se reunieron los distintos grupos activistas, 7ª Bienal de Berlín, 2012.
Foto: Schirin Kretschmann.

otros y del techo colgaban pendones con textos escritos con pincel como «This is not our museum, this is our action space» (Este no es nuestro un museo, es nuestro espacio de trabajo). Al lado de construcciones muy sencillas se encontraban plegables que trataban temas políticos, problemáticas ecológicas y conflictos globales. De este modo, el espacio no solo se veía sino que olía a un lugar que ha sido ocupado por largo tiempo. Era necesario estar allí solo un momento para notar que era una zona de discusión, permanencia y alojamiento.

¿Se jugó aquí con la estética de la resistencia o con la intención de cambio de la realidad social? ¿Querían los activistas del KW mostrar realmente esa intención? A pesar de su incorporación en una de las exposiciones de arte más importantes de Alemania, ellos lograron visibilidad para movilizar a la gente y expresar distintos puntos de vista. Lo interesante estaba en la mezcla de posiciones políticas, a veces contrarias, que se diluían en una acumulación de proclamas. De ahí surge la sospecha de que este espacio no se orientaba efectivamente hacia la formación política. ¿Hacia dónde se dirigía entonces este carnaval del Activismo?

¿Giraba todo simplemente en torno a la presentación de una heterogeneidad política en el espacio más justo posible?

Evidentemente con esta exposición se buscó orientar el potencial de una energía política hacia el campo de lo estético. Igualmente, se buscó poner esta energía en relación con el mundo en el que vivimos. En este sentido se pudo incidir claramente en un escenario político cuyo cambio se anunció en todos los textos que acompañaron a la Bienal. Cuando Katarzyna Fidos e Igor Stokfiszewski describen en su manifiesto «Krytyka Polityczna» (Crítica Política) que el arte es una «agregación de la política», fijan su atención en un estado de agregación que «prepara los instrumentos y prácticas valiosas para lograr la transformación fundamental de la sociedad». Con ese llamado, ellos se concentraban en el fortalecimiento de sujetos individuales y colectivos, de la libertad individual, así como en el respaldo al compromiso social y las posibilidades que brinda la auto-organización. Para los visitantes de la exposición, las reflexiones que presentaban un texto como este significaba enfrentarse a un proceso

de creación, antes que a un trabajo terminado en el que además podían participar directamente.

Entre los artistas que se preguntan por el impacto del arte en la sociedad estaba el artista palestino Khaled Jarrar, proveniente de Ramallah, quien desarrolló en la Bienal uno de los proyectos más interesantes. Este artista utilizó los recursos de los documentos de identidad para proyectar identidades alternativas. Jarrar diseñó un sello de ingreso al Estado Palestino que tiene el motivo del «pájaro de néctar de Jericó», y con el que ha estampado los pasaportes de turistas y peatones en Ramallah, Berlín y París, entre otras ciudades. El sello en los pasaportes no es un acto inocente, es en realidad una forma no violenta de resistencia que incluso puede causar dificultades al portador del pasaporte durante su ingreso a Israel (lo

mismo que ocurriría si se le impidiera a alguien ingresar a Sudán o Irán en el caso de que el pasaporte tuviera un sello de ingreso a Israel). Para un próximo proyecto Khaled Jarrar utilizará estampillas con el fin de proyectar un Estado Palestino independiente y soberano. Con la ayuda del servicio «Marke individuell», ofrecido por la oficina de correos alemanes, con el que cada persona puede diseñar y enviar timbres personalizados, Khaled Jarrar esbozó estampillas del Estado Palestino que pueden ser introducidas en el servicio postal convencional.

Por otra parte, vale la pena destacar el proyecto *Christus der König* (*Cristo Rey*) del escultor polaco Mirosław Patecki, quien durante la Bienal talló una versión mejorada de la cabeza de la estatua del cristo más grande del mundo que se construyó en Świebodzin,

Mirosław Patecki, *Christus der König*. 7ª Bienal de Berlín, 2012. Foto: Schirin Kretschmann.



cerca de la frontera polaco-alemana. Patecki terminó este encargo para la iglesia en el 2010, año en que la estatua fue inaugurada. Patecki no estaba satisfecho con el resultado ya que debido a restricciones financieras y técnicas no se logró la perfección planeada. Su proyecto para la Bienal giró en torno a lo poderoso e ideológico que el arte de hoy puede llegar a ser; un aspecto que el Vaticano quiso mostrar también durante su participación en la última versión de la Bienal de Venecia.

La 7ª Bienal de Berlín no estuvo vinculada a una actividad artística que se desarrolla en un taller y que tiene principalmente una carga espiritual. En cambio, los curadores, organizadores y artistas presentaron una actividad artística en la que el arte es un medio para sondear posibilidades, para reflexionar sobre distintos aspectos de nuestra vida en sociedad, expresar una posición determinada o participar activamente en la vida pública. Por ejemplo, el artista Paweł Althamers presentó su proyecto *Kongress der ZeichnerInnen* (*Congreso de dibujantes*) donde se brinda al público una plataforma para dibujar que concede a todos el mismo derecho de participación. Según los responsables de la Bienal, el principal resultado de este ejercicio giró en

torno al proceso que se lleva a cabo en el taller, mientras que los dibujos son solo un efecto secundario.

La relevancia de la Bienal no se puede medir en relación a los cambios proclamados por reconocidas formas políticas y estéticas. Por el contrario, su relevancia consiste en el fortalecimiento de las discusiones sobre el potencial político del arte y, a su vez, sobre el potencial estético de la política. En este sentido, la Bienal puede distanciarse de la opinión de la prensa que la describe persistentemente como un fracaso.

El trabajo *PM 2010* de Teresa Margolles se puede leer también como aquel que se origina en un análisis discursivo. Este trabajo presentó en una pared los 313 titulares del periódico *PM* publicados desde el 2010 en Ciudad Juárez, una de las ciudades fronterizas más conflictivas del norte de México. En esta ciudad la guerra de carteles ha aumentado desde el año 2010 y le ha costado la vida a cientos de personas. La compilación de los titulares de prensa no solo es un reflejo de la situación política, sino que además hace evidente la relación mediática que se tiene con esta. Los titulares de primera página corresponden a un estereotipo previamente concebido: a la derecha se presentan los



Teresa Margolles, *PM 2010*. 7ª Bienal de Berlín, 2012.
Foto: Schirin Kretschmann.

cadáveres y a la izquierda el *pin up* del día. El proyecto de Margolles en la Bienal se complementaba con el trabajo *Blood Tie* (*Lazos de Sangre*) de Antanas Mockus, exalcalde de Bogotá, que invitaba al público a que redujera el consumo de drogas. El visitante podía firmar una declaración en la que se comprometía a no ingerir drogas durante el transcurso de la Bienal y a donar libremente una gota de sangre. Con cada firma se elevaba la bandera mexicana que colgaba del techo para evitar que terminara hundida en un platón lleno de agua; con cada víctima de la guerra de drogas en México la bandera descendía.

Así de fácil es proyectar una exposición con reconocidas posiciones artísticas. No obstante, se corre el riesgo de poner en un terreno ambivalente a grupos que no se integran fácilmente al formato de una muestra de arte contemporáneo. La participación en la Bienal del grupo brasileño de grafiteros Pixação muestra la ambivalencia que resulta al invitar a grupos o individuos cuyas actividades políticas, sociales y artísticas se desarrollan de forma subversiva contra las instituciones. Los grafiteros de São Paulo llevaron a cabo un taller en una iglesia que hacía parte del circuito de la exposición. El taller se salió de los términos que se habían acordado. En lugar de ocuparse de presentar en público su práctica, que ellos mismos describen como subversiva, pintaron con graffiti las paredes interiores de la iglesia Saint Elizabeth que no estaban destinadas para ser intervenidas. Este espacio de exposición fue cerrado inmediatamente y la Bienal tuvo que responder por los daños. El grafitero Djan Ivson Silva, conocido como Cripta, y Żmijewski entablaron una fuerte disputa. Así se hacía evidente la dificultad para Żmijewski de mantener su posición como artista y a la vez su responsabilidad como curador. Los grafiteros habían sido informados sobre la imposibilidad de pintar por fuera de las láminas de madera que habían sido destinadas para tal fin. Esta es una limitación absurda para una práctica que se despliega por encima de las reglas y que naturalmente no se acomoda a las condiciones de un evento de arte.

La Bienal de Żmijewski giró en torno a un arte que se identifica con el arte de acción (*Aktionkunst*), la

plástica social y la crítica a las instituciones. Żmijewski presentó una exposición que indaga sobre la posibilidad de una estética que accede a lo político, algo que se construye a través de los espacios de reflexión y discusión. La mayoría de las reacciones negativas de la prensa alemana fueron sobre el éxito o el fracaso de un concepto idealista o se preguntaron por el sentido de vincular al proyecto personas que no son artistas. De igual modo, se mostraron indignados frente a una Bienal que no presenta lo que se esperaba encontrar bajo un formato de ese tipo.

Por Schirin Kretschmann

Artista y docente de artes plásticas e investigadora en proyectos transdisciplinarios en la Hochschule der Kunst en Berna, Suiza. Actualmente desarrolla su doctorado bajo la forma de un proyecto artístico y de investigación en el marco de Graduiertenkolleg en la Universidad de Basilea en cooperación con la Universidad Bauhaus en Weimar.

Traducción: Oscar Mauricio Ardila Luna.

Antanas Mockus, *Blood Tie* (detalle). 7ª Bienal de Berlín, 2012.
Foto: Schirin Kretschmann.



publicados



TERESA BURGA: INFORME. ESQUEMA. INTERVALOS 17.9.10

Emilio Tarazona y Miguel A. López. Lima: ICPNA, 2010,
205 páginas.

El catálogo *Teresa Burga: Informe. Esquema. Intervalos 17.9.10* —editado en Lima con ocasión de la exposición del mismo nombre, entre septiembre y noviembre del 2010, en dos salas del Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA)— se presenta como la punta de un iceberg. Su objetivo es proponer, desde algún lugar aparentemente inexplorado y aislado, un haz de reivindicaciones tanto de enfoque —referido a la mirada del investigador en arte— como de los contenidos de la obra de una artista peruana cuyo reconocimiento local ha sido largamente postergado.

Así mismo, aunque el libro destaca por su origen institucional —el ICPNA, quien lo auspicia, no publica libros de autor—, otorga el espacio necesario para realizar el trabajo de dos curadores e investigadores jóvenes, Emilio Tarazona y Miguel A. López. Quienes a través de sendos ensayos, ofrecen, además de un ordenamiento de la trayectoria artística de Teresa Burga, una serie de documentos y portafolios de obra que dan contexto a un conjunto de acontecimientos vinculados a dicha trayectoria. Entre los documentos ofrecidos cabe resaltar el texto que da nacimiento, en 1966, al grupo Arte Nuevo —uno de cuyos miembros fue, precisamente, Teresa Burga— y un interesante debate realizado por críticos de la época, en 1981, acerca del arte conceptual en el Perú, en el que también se discute la obra de la artista.

Pero entremos en materia. No hay que olvidar, para empezar, que se trata de la punta de un iceberg. Esto significa que lo que no se tiene a la vista, al menos en el contexto internacional, resulta ser la historia local del arte. Se sobreentiende que existe y que hay una historiografía más o menos conocida a la que uno podría remitirse. De esta manera, surgen dos vías claramente distintas para mirar y admirar el libro; para observar los documentos, portafolios e imágenes publicadas y sorprenderse con su brillo; para leer y volver a leer las contribuciones de Tarazona y López. Alcance que se le hace tanto a dicha historia como al interés que esta pueda tener respecto a distintos aspectos de la globalización en curso o a los vínculos con otras historias que pueden leerse como marginales, discontinuas y fallidas. Una primera

vía resulta ser el vuelo bajo, a ras del acontecimiento del objeto de arte —en este caso, los interesantes proyectos de Teresa Burga—; la segunda, la del enfoque y el vuelo especulativo —tensión, deseo, duda epistemológica— acerca de los discursos con los que se escribe la propia historia del arte, más aún en lo que se refiere al arte contemporáneo.

El vuelo bajo de la primera vía es uno que quiere ajustarse a los *hechos* y a las *obras*, en el que claramente se destaca, desde el inicio, el contexto político de producción de los proyectos de Burga y, por supuesto, los proyectos mismos. Dicho contexto es el tránsito que va de la década de 1960 a 1970 y, desde luego, durante esta última década, las dos *fases* de dos gobiernos militares consecutivos en el Perú. Aquel de características ambiguamente progresistas, entre 1968 y 1975, del general Juan Velasco Alvarado —que se presentó como una dictadura de izquierdas— y aquel otro que se propuso desmontar las reformas, entre 1975 y 1980, de Francisco Morales Bermúdez. Tal desmontaje produjo una fuerte convulsión política que, al menos en Lima, se vivió con fuerza en las calles y que brindó un contexto distinto al surgimiento de interesantes colectivos en el arte peruano poco conocidos internacionalmente como, por ejemplo, Signo x Signo, Paréntesis y el ya mítico y muy conocido EPS Huayco.

López realiza una suerte de juicio sumario al «entendimiento tutelar y programático de la llamada Revolución Peruana, la cual privilegió y en otros momentos instrumentalizó, una noción peligrosamente doctrinaria de “identidad nacional” vinculada a una visión esencialista de lo andino». En dicho contexto, la participación de Teresa Burga con un régimen como el de Velasco, que trabajó los temas de comunicación social casi desde el inicio, se resuelve apelando a un interesante intercambio de cartas entre la artista y algún funcionario. El aislamiento de Burga y el desinterés por la recepción de su obra son totales. Pero pasado este momento inicial de frustración, la contextualización política realizada por López desaparece, especialmente en las propuestas realizadas por Burga en el Perú en la segunda mitad de la década de 1970 y por lo menos hasta 1981.

Es de notar, sin embargo, la mención a experiencias estéticas escasamente documentadas en todo el periodo que, según López, «abren una fisura» a dicho entendimiento tutelar y programático del aparato militar: festivales de arte interdisciplinarios promovidos desde las plataformas del Gobierno y, lo más sorprendente, una *carrera de chasquis* (que alude a mensajeros del mundo inca que iban por los caminos) realizadas entre 1974 y 1976.

De mayor interés que esta contextualización resulta la presentación con detalles de cinco acontecimientos artísticos que son una importante clave estética para acercarse al libro; en retrospectiva: *Perfil de la mujer peruana* (1981), *Paisaje urbano 19...* (1979), *4 mensajes* (1974), *Autorretrato. Estructura. Informe. 9.6.72* (1972) y el surgimiento del grupo Arte Nuevo (1966). Las fotografías del catálogo que documentan dichos acontecimientos dejan ver con claridad, que hay una ruptura total entre el surgimiento del grupo Arte Nuevo y los cuatro proyectos ya nombrados. Y esto queda

señalado en la biografía de Burga por su estadía, entre 1969 y 1971, en los Estados Unidos, en el Art Institute of Chicago. Dicha ruptura deja flotando las siguientes preguntas de interés: ¿qué tan orgánico fue Arte Nuevo como colectivo, como una apuesta por un lenguaje?, ¿o quizá se trató, antes que un lenguaje, de un grupo de individuos cuyas propuestas heterogéneas, en principio, se juntaron solo para hacer realidad un gesto de insatisfacción frente a la institucionalidad de la época? Y así, a contrapelo, dichas preguntas nos permiten observar los proyectos de Burga en la década de 1970, ya en la línea del conceptualismo de los Estados Unidos, como nuevas proximidades que el mismo López, citando a Beatriz Preciado, destaca con entusiasmo: «una instalación como *Autorretrato* [...] alude indirectamente a la imposibilidad de definir el cuerpo como mera “realidad biológica” independiente “de los procesos científico-técnicos de construcción de representación” [...] El procedimiento puede ser asociado a obras del periodo [...] como por ejemplo un video de la artista estadounidense Martha Rosler titulado *Vital Statistics of a Citizen, Simple Obtained*». El entusiasmo también se remite a una serie interesante de documentos que se articulan a sus proyectos, que son dibujos de gran interés para las nuevas generaciones de artistas en el Perú en el siglo XXI, y que nunca fueron exhibidos en la época.

El asunto de la poca o nula recepción de la obra conceptual de Burga ocupa en el ensayo de López un lugar fundamental: se trata del desencuentro que existe entre el medio local y este tipo de arte. Con esto se sale ya de la primera vía, del vuelo bajo y el disfrute estético de los proyectos de Burga, hacia la localización de los «índices de una historia desplazada», cuya materialidad, apenas residual y dispersa en todos estos proyectos, no logró alcanzar un soporte social, dice López: una serie de situaciones que merecen el nombre de *conceptualismos fallidos*. Y esto porque, según el autor, tales conceptualismos ofrecen el reverso, la otra cara de una arquitectura cultural (y su historiografía) y un mercado del arte —el peruano— que es presentado como hegemonicamente masculino.

Con esto se pasa a la segunda vía, la que desde el comienzo mismo de su ensayo trabaja Tarazona, quien se presenta como un sujeto autorreflexivo de una enunciación llena de incertidumbres. Uno cuya tensión de escritura se ubica entre la toma de partido por la «consolidación de archivos o acervos para deshacer la historia asentada del modernismo-colonialismo» y el llamado «conceptualismo en el complejo entramado identitario de lo *latinoamericano*». Entre ambos polos, Tarazona toma partido, sin duda, por el primero. Se trata entonces de enunciar el reverso de una historia del arte local, una contracara, en donde la obra de Teresa Burga puede situarse como una suerte de antecedente de prácticas artísticas que hoy en día funcionan «dentro de un marco en que esos códigos están ya consolidados, y generando en su entorno tanto mayor público como mercado». Tarazona asume con firmeza un enfoque que señala a Michel Foucault, entre los clásicos, y a Suely Rolnik, entre los más recientes, como apoyo teórico con el que afirma la alternativa elegida. Dichas energías discursivas reunidas en una sola mirada otorgan un anclaje antihegemónico de interés. Con Foucault, nuestro autor está dispuesto a asumir que no puede ni

pretende desarrollar una historia alternativa, sino solo fragmentos; y con Rolnik, resulta de interés poner la obra de Burga en la constelación de artistas contemporáneos que trabajan bajo el *furor del archivo*, aunque sea de una manera más o menos arbitraria —eso se enuncia como una tarea pendiente por resolver—. Esto es así, por ejemplo, en relación con propuestas de carácter urbano, político, social o personal, como las de Ed Ruscha, Hans Haacke, On Kawara o Roma Opalka; y más recientemente las de Pedro G. Romero, Daniel García Andujar, Fernando Bryce o Walid Raad (The Atlas Archive Group). Este tipo de uso de archivos plantea un resultado político, leído como *performatividad crítica*, es decir, como una lectura a contrapelo que, eventualmente, sea capaz de poner en crisis lo establecido de una historia convencional y conservadoramente contada. Las preguntas que surgen, entonces, son: ¿cuál es esa historia del arte local ya contada?, ¿existe como un cuerpo de textos que pueda ser citado, por ejemplo, por la academia?, ¿o es más bien una historia sobreentendida, alguna forma de historia oral?

Ambos autores, por tanto, destacan las rupturas que una mirada atenta a la obra de Burga puede ofrecer a un público contemporáneo. Una mirada femenina reflexiva, por un lado, que constituye una perspectiva de género sin concesiones sobre las propuestas de la artista en un contexto local (el peruano) que no tuvo cómo otorgarle ni un soporte social ni museístico ni de mercado en el momento en que estas aparecieron. Y, por otro lado, resaltan el asunto del conceptualismo, que es otro tema de interés para el conjunto de las investigaciones recientes acerca de arte contemporáneo en América Latina.

Termino esta breve reseña, precisamente, señalando un aspecto que no ha sido destacado por los autores en el último proyecto de la serie ya indicada, *Perfil de la mujer peruana*, realizado junto con Marie-France Cathelat. Al haber sido presentado como parte del envío peruano al Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No-Objetual y Arte Urbano, en Medellín, Colombia (1981), y la correspondiente exposición de arte conceptual que allí tuvo lugar, dicho proyecto reclama, así mismo, un contexto político y discursivo distinto para su interpretación. Lo anterior, porque fue precisamente a comienzos de 1980 que dio inicio la guerra interna en el Perú: un contexto que hable no tanto de los procesos de desmaterialización de los objetos de arte —pues estos se remiten, al fin y al cabo, al horizonte que va de mayo de 1968, hasta la búsqueda de acontecimientos estéticos en la década de 1970—, sino de uno que, por el contrario, se acerque a otro periodo crítico en el arte contemporáneo. Uno en el que la crisis de las instituciones del arte en América Latina, entre 1977 y 1981, otorgue actualidad a la discusión acerca de cómo ciertas miradas críticas, como la de Mario Pedrosa y Juan Acha en la «I Bienal Latinoamericana de São Paulo» (1978), han tenido hasta hoy una fortuna crítica irregular, y que se pregunte, finalmente, si todo aquello fue acaso solo un espejismo que se desvaneció en el aire.

Por Augusto del Valle Cárdenas

Crítico de arte y curador independiente peruano. Entre sus curadurías más importantes se cuentan *Constelaciones*, 2006, en el Museo de Arte de Lima y *Al ras del suelo. La imagen documental: Retrospectiva de Herman Schwarz*, 2012, Instituto Peruano Norteamericano. Ha publicado, junto con otros autores, *Post-ilusiones/ Nuevas Visiones Arte Crítico en Lima (1980-2006)*, Lima, Fundación Wiese, 2007, y con Víctor Manuel Manrique, *Memorias del Primer Coloquio Latinoamericano sobre Arte No Objetual y Arte Urbano*, Museo de Antioquia, Medellín, 2011.



POÉTICAS TECNOLÓGICAS, TRANSDISCIPLINA Y SOCIEDAD. ACTAS DEL SEMINARIO INTERNACIONAL LUDIÓÑ/PARAGRAPHE

Claudia Kozak (comp.). Exploratorio Ludióñ, 2011, 124, páginas.

ISBN 978-987-27757-0-4

Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad. Actas del Seminario Internacional Ludióñ/Paragraphe es el registro de una conversación sostenida en el Foro Internacional, realizado los días 12 y 13 de septiembre del 2011 en el Instituto Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales) y el Centro Cultural Ricardo Rojas, de la Universidad de Buenos Aires. Este espacio académico se configuró como la materialización de un diálogo continuo entre dos importantes centros de pensamiento: *Ludióñ: Exploratorio Argentino de Poéticas/Políticas Tecnológicas* (Instituto Gino Germani-Facultad de Ciencias Sociales-UBA) y *el Laboratoire Paragraphe* (École Doctorale Cognition, Langage, Interaction-Université Paris 8), que centran su interés en el desarrollo y análisis de las poéticas, en relación con los estudios sociales sobre tecnología, enmarcadas dentro de la cultura contemporánea.

El libro desarrolla una cartografía del panorama del arte electrónico y las relaciones sociales que se entablan desde un esfuerzo colectivo, explorando las poéticas tecnológicas en su punto de inflexión y asumiendo la diversidad de relaciones causales posibles, sin que, necesariamente, estas se encuentren establecidas en el mismo lugar. Los textos escritos por Agustín Berti, Philippe Bootz, Carmen Crouzeilles, Flavia Costa, Carlos Gradín, Alelí Jait, Claudia Kozak, Ana Longoni, Martín Maldonado, Lila Pagola, Anahí Alejandra Ré, Lucía Stubrin y Tomás Vera Barros se articulan de manera

pertinente debido al eje que hila el recorrido de la compilación. Cabe resaltar que esta fue realizada por Claudia Kozak, doctora en Letras de la Universidad de Buenos Aires e investigadora independiente del Conicet, quien dirigió y coordinó el proceso editorial y la concertación de los seis ejes temáticos utilizados como directrices para la comprensión, desde una perspectiva amplia, de las relaciones existentes entre los elementos anteriormente enunciados en la cultura contemporánea.

Los ejes de sus capítulos: «Poéticas tecnológicas: producción, circulación, consumo»; «Literaturas digitales: de soportes y lecturas»; «Poesía experimental y tecnología en Argentina»; «Imaginarios tecnológicos: utopía, revuelta y mercado»; «Bioarte, biopolítica» y «Tecnologías sociales en las artes (llamadas) visuales», permiten la construcción de una mirada amplia con respecto al desarrollo de este tipo de prácticas, tanto en un contexto global como en el contexto local argentino.

Inicialmente, el texto cuestiona las posibilidades de *autoría* de la máquina y sus implicaciones políticas, esbozando, desde un acercamiento teórico a la cibernética y la teoría de la caja negra —planteada por Vilém Flusser—, el fomento de un imaginario capaz de producir cambios en las instituciones y en los significados de los contenidos, que posteriormente se cristalizan en las redes sociales dentro de las que circulan.

La segunda parte, dedicada a la literatura digital, se preocupa por el desarrollo y comprensión de un marco teórico sólido, establecido desde una preocupación epistemológica por el manejo de las especificidades de la poesía digital. Tomando como eje un modelo procedimental de comunicación —donde el lector puede interpretar una serie de signos teniendo así el poder de decisión— el autor analiza las nuevas posibilidades de este campo. Así, es posible entender la operación creativa que el artista propone desde un contexto específico, dando forma al espacio signifiante de la obra. A la vez, se definen los espacios híbridos propios de la disciplina haciendo alusión a obras canónicas, aproximándose a la posibilidad de una metalectura y enunciando las limitaciones del hipermedia, su reproducibilidad, la utilización del código como elemento literario y su posibilidad de mutación.

La tercera parte se acerca desde el ámbito local a la poesía experimental, comentando cómo esta se aproxima a diversas tecnologías, a partir de la posibilidad del entendimiento del desarrollo de *programas* y *desprogramas*; operaciones que responden al estatismo de la contemporaneidad, generando nuevos planteamientos estéticos que permiten entender el arte como una tecnología social. A su vez, se analiza la relación de las vanguardias históricas, la ciencia y el lenguaje entendido como un sistema en la obra *Masmédula* (1956) del poeta Oliverio Girondo, la obra temprana de Leónidas Lamborghini —quien plantea su trabajo desde una poética mecanogénica próxima al telar mecánico semiindustrial— y el contexto específico vinculado a las artes plásticas argentinas, en relación a la revista de poesía *XUL Signo viejo y nuevo*, dirigida por el poeta-filósofo Jorge S. Perednik.

La cuarta parte está dedicada a la aparición de un imaginario tecnológico, tomando como base los planteamientos teóricos de Marshall McLuhan y la instauración de las redes computacionales, en un diálogo con la cultura y los procesos de comunicación diseñados para la sistematización de un mundo en continua evolución. Desde esta mirada se relacionan la tecnología y el arte, entendiendo este último elemento como un traductor de experiencias que permite el desarrollo de una conversación constante, que regula el sistema y posibilita la comprensión de un mundo interconectado a través de sistemas de información. A la vez, se aborda la práctica del *VJing* desde la perspectiva de la vanguardia, entendiéndola como experiencia, espectáculo, ilusión y montaje, a partir de los nuevos sistemas de comunicación, la estética de la base de datos, el bucle, el muestreo y la idea del hágalo usted mismo —*do it yourself*— (DIY).

La quinta parte hace referencia al bioarte y la biopolítica, entendidos como campos ligados a la integración de la vida en las prácticas artísticas. Estas dos subdisciplinas, a partir de un interés por entender el trasfondo político del uso artístico, abordan los límites del cuerpo y su integración social, al preguntarse por las consecuencias de la concepción moderna del ser frente al avance de la ciencia. Ante esta duda epistemológica se aborda el papel activista del creador, al acercarse a este *arte vivo*. Desde este espacio se busca generar una conversación entre los artistas, la crítica y el público. Obras como *GFP bunny* (Eduardo Kac, 2000), *The Anarchy Cell* (Cynthia Verspaget, 2004) e *Inmortalidad* (Joaquín Fargas, 2008), exploran los límites entre las nociones de vida y de ética instaurados por la biología moderna en el imaginario contemporáneo.

La sexta y última parte de esta compilación profundiza en las implicaciones de las tecnologías alternativas —entendidas desde su interacción social— como elementos catalizadores para la creación de obras colaborativas, utilizados por el artista para proponer nuevas aproximaciones a las estructuras sociales. Al analizar las propuestas de Roberto Jacoby y Gabriel Baggio, se develan ciertos mecanismos institucionales que delimitan modalidades regulares, sistemáticas y previsibles de interacción orientada por objetivos habitualmente prácticos. A través de las obras de estos dos artistas se exploran formas fuera de la cotidianidad social, que cuestionan, a su vez, las nociones de arte y de artista.

A través de prácticas como la *poética* —entendida como directriz creativa—, la poesía, el *remix* y la escritura, es posible entender las diferentes capas de profundidad e implicaciones sociales que se generan a partir de la conversación entre el arte —como práctica de creación— y la tecnología —entendida como el proceso mediante el cual el hombre modifica la naturaleza para satisfacer sus necesidades y deseos—. La relación entre la raíz etimológica griega τέχνη y la palabra *ars*, de origen latino, permite aproximarse a la comprensión del arte como potencia activa, mecanismo facilitador para generar procesos de pensamiento y objetos en tanto instrumentos. Desde la anterior consideración cabe preguntarse ¿qué se entiende por arte electrónico? y

¿cuáles son sus implicaciones sociales y políticas dentro de un contexto social como el latinoamericano?

Además, aunque no se discute la noción de tecnología de manera absoluta en esta compilación, cabe mencionar que dentro de la escritura acerca del arte en Colombia han aparecido revisiones pertinentes sobre artistas y curadores desde finales de la década de los noventa. Estas permiten señalar una serie de intereses en el desarrollo del campo del arte y la tecnología: los libros *Hípercubo/Ok: Arte, ciencia y tecnología en contextos próximos* (2002), *El medio es el diseño audiovisual* (2007) y *Estética, vida artificial y biopolítica, expansiones en la evolución cultural y biológica a través de la tecnología* (2010) y los catálogos de las exposiciones: *Tele-Visión-Muestra Internacional de Artes Electrónicas* (1999), *Artrónica* (2003–2005) y *Net Art Colombia: es feo y no le gusta el cursor* (2007), permiten afirmar que la preocupación por el diálogo existente entre el arte, la tecnología y el entorno social se encuentran presentes dentro del contexto colombiano.

Varias discusiones toman lugar dentro de la compilación, pero vale la pena señalar tres que pueden ser rastreadas a través del mismo.

En primer lugar, se señala la fuerte inquietud por entender las posibilidades de lo tecnológico —cimentado en la noción de autoría hombre/máquina— valiéndose de elementos semióticos y retóricos configurados a partir de una duda epistemológica. Así, resulta factible cuestionar la relación existente dentro de este tipo de prácticas, donde los límites entre artista, autor y operador se desdibujan, a partir de la comprensión del carácter político del conocimiento y la posibilidad de creación en la conversación que se establece con el dispositivo, desde propuestas como el *remix* y el *copyleft*. Estas problemáticas se ven reflejadas en los textos de Carmen Couzeilles, Philippe Bootz, Lila Pagola y Anahí Alejandra Ré.

En segundo lugar, se resalta la discusión de carácter historiográfico que se genera a través de los textos de Alelí Jait, Claudia Kozak y Tomás Vera, quienes, dentro de sus planteamientos, delimitan un marco cronológico de los campos y los actores ligados a la creación electrónica dentro de Argentina, trazando así una serie de antecedentes y contextos que dan la posibilidad al lector de vincular la tecnopoesía, las poéticas vanguardistas, la poesía experimental argentina y el *net art*, con figuras tan importantes como Emilio Pettoruti, Xul Solar, Oliverio Girondo, Leónidas Lamborghini, el grupo Paralengua, la Revista *XUL* y Gustavo Romano, quienes a través de sus investigaciones y propuestas creativas posibilitaron el desarrollo y la expansión del campo literario y artístico de su momento.

Finalmente, la tercera discusión hace referencia al Bioarte, los objetos híbridos y la relación de duda que está presente al entender las ciencias desde una perspectiva histórica —sin olvidar sus discontinuidades y falencias con respecto al desarrollo del conocimiento— analizando la postura ética–estética–política que esta práctica

esboza al generar un cruce entre las ciencias biológicas y la informática. Esta discusión —presente en los artículos escritos por Maldonado y Stubrin— configura un nuevo discurso de verdad sobre la vida, el cual va más allá del modelo epistémico de la biología moderna, hecho que genera nuevas miradas a las ciencias exactas en función de una mutación epistemológica que producirá, a largo plazo, un instrumento de interacción social.

En su conjunto, *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad. Actas del Seminario Internacional Ludióon/Parapgraphe* funciona como un artefacto teórico-histórico que posibilita el abordaje de los soportes, usos e imaginarios de la tecnología, así como de su concepto —inscrito dentro de un contexto artístico—, desde las diversas perspectivas de las ciencias sociales.

Por Jorge Luis Vaca Forero

Artista plástico con énfasis en Medios Electrónicos de la Universidad de los Andes, especialista en Historia y Teoría del Arte Moderno y Contemporáneo. Su trabajo de investigación y creación se centra en el área del arte mediático y la relación entre la tecnología y el desarrollo de diferentes prácticas artísticas en Colombia, a través del arte electrónico, la fotografía, el video y la instalación. Su obra ha sido exhibida en varias exposiciones colectivas en galerías de arte de Bogotá, Medellín y Buenos Aires. Actualmente cursa la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas de la Universidad Nacional Tres de Febrero, en Buenos Aires, Argentina.

GALERÍA
SANTA FE
GALERÍA
SANTA FE
GALERÍA
SANTA FE

La Galería Santa Fe es un espacio distrital destinado, desde 1980, al fomento de la circulación, creación, formación, investigación y apropiación de las artes visuales y plásticas contemporáneas. Como escenario público cultural depende de la Gerencia de Artes Plásticas y Visuales del Instituto Distrital de las Artes – Idartes.

La infraestructura de su sede temporal, inaugurada en el 2012, brinda espacios múltiples de encuentro y una programación articulada con diversas prácticas artísticas.

Gerencia de Artes Plásticas y Visuales
Idartes
Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte
de Bogotá D.C.

**Carrera 16 # 39 - 82, esquina.
Teusaquillo, Bogotá**
Tels. 287 5851 y 379 5750 exts. 333 y 332
**Atención al público: lunes a sábado,
10 a.m. - 6 p.m.**
Jornada continua. Ingreso gratuito.

Acceso:

Transmilenio, estación Av. 39

Parqueaderos:

City parking (Carrera 16 # 39 - 26)

Inpahu (Carrera 16A # 39 A - 85)

Los Olivos (Calle 42 # 14 - 20)

www.galeriasantafe.gov.co

Facebook: Gerencia Artes Plásticas Idartes



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ
HUMANANA

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes IDARTES

L'Appartement 22
Rabat, Morocco

Gertrude Contemporary
Melbourne, Australia

Delcy
Morelos



Cermodern
Ankara, Turkey

Gabriel
Sierra

Gertrude Contemporary
Melbourne, Australia



Johanna
Calle

Sàn Art
Ho-Chi Minh City, Vietnam

L'Appartement 22
Rabat, Morocco



HEXÁGONO IRREGULAR
ARTE COLOMBIANO
EN RESIDENCIA

Hexágono irregular/ arte colombiano en residencia

La Fundación Gilberto Alzate Avendaño y el Ministerio de Relaciones Exteriores presentan el proyecto «Hexágono Irregular: arte colombiano en residencia» bajo la curaduría de José Roca. El proyecto consiste en seis exposiciones en seis instituciones ubicadas en lugares tan diversos como Vietnam, Marruecos, Israel, Australia, Turquía

y Singapur, durante el 2012. Cada artista realiza una residencia de tres semanas en dos espacios distintos y luego expone su obra. Estas experiencias de residencia de corto plazo proporcionan a los artistas una oportunidad para relacionarse con el contexto local, su lengua y sus particularidades culturales.

Cermodern
Ankara, Turkey

Luz Ángela Lizarazo

Sàn Art
Ho-Chí Minh City,
Vietnam



María José Arjona

72-13
Singapore City, Singapore

Jerusalem
Center for the
Visual Arts
Israel



Jerusalem Center
for the Visual Arts
Israel

72-13
Singapore City, Singapore

Mateo López



Libertad y Orden
Ministerio de Relaciones Exteriores
República de Colombia



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ
HUMANANA

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Fundación Gilberto Alzate Avendaño

A:dentro + A:fuera + publicados

Si usted desea que sus exposiciones, seminarios, eventos y novedades bibliográficas sean reseñados en *ERRATA#*, puede ponerse en contacto con nosotros a los correos: revistaerrata#@idartes.gov.co o artesplasticas.revista@gmail.com



Nº6 MUSEOS Y NUEVOS ESCENARIOS DEL ARTE

EDITORIAL 12

LA EVOLUCIÓN DE LOS MUSEOS, ESPACIOS PARA EL ARTE Y CONTEXTOS HÍBRIDOS

Nekane Aramburu 18

El final del mundo conocido. Transición y mutaciones de los modelos y escenarios para el arte contemporáneo 22

Nekane Aramburu

Museos y espacio público: controversias sobre monumentos en el entorno urbano de los museos 48

Jesús Pedro Lorente

Escenarios del arte y el programa de lo visual 76

Claudia Giannetti

EL MUSEO COMO PLATAFORMA DE PENSAMIENTO

María Inés Rodríguez 100

Weekend en Guatemala 104

Rosina Cazali

Actos curatoriales 124

Juan Andrés Gaitán

El museo 138

Yona Friedman

DOSSIER 146

Antimuseo

Centro de Investigaciones Artísticas

Cooperartes por Mauricio Gaviria

CRAC Valparaíso por Paulina Varas

GuggenSITO

El Levante

La Galería de Comercio
Museo Travesti del Perú
Nicolás Gómez Echeverri

ENTREVISTA 196

Apuntes sobre espacios independientes de los años noventa en México

Sol Henaro

A:DENTRO 212

«Ni es lo mismo ni es igual»: ¡Un museo con historia, es un museo con experiencia!

Adriana María Ríos Díaz

Recorrido de Cuervo

María Buenaventura

A:FUERA 228

¿Puede la realidad superar al arte?

Schirin Kretschmann

PUBLICADOS 234

INSERTO

Giuseppe Campuzano

AVANCE



ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ
HUMANA

CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE
Instituto Distrital de las Artes, Fundación Gilberto Alzate Avendaño

Colombia \$32.000

ISSN 2145-6399



9 772145 639001 06